

**PENSAMIENTO CRITICO
Y PRACTICA POETICA
EN DONALD DAVIE**

Juan Ignacio Costero de la Flor
Tesis dirigida por el Doctor D. Leopoldo Mateo Alvaro
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Inglesa

TOMO I

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA

PENSAMIENTO CRITICO
Y PRACTICA POETICA
EN DONALD DAVIE

Tesis presentada para la obtención del grado de doctor por el doctorando
Juan Ignacio Costero de la Flor, bajo la dirección del Doctor D. Leopoldo
Mateo Alvaro.

Madrid, 1999

«Ἐλευθερία, γιὰ σένα θά δακρύσει ἀπό χαρά ὁ ἥλιος» (Ο. Ἐλύτη)

[«Libertad, por ti llorará de alegría el sol» (O. Elytis)]

“Each does us credit, and we know it too” (Donald Davie, “The Evangelist”)

INDICE DEL TOMO PRIMERO

AGRADECIMIENTOS	10
INTRODUCCION	14
INDICE DE ABREVIATURAS	22
PRELIMINARES	23
A. PRESENTACION DE DONALD DAVIE	23
A.1. Semblanza	23
A.2. Experiencias formativas	25
B. CONTEXTUALIZACION SINCRONICA: BOSQUEJO DE <i>THE MOVEMENT</i>	36
B.1. Caracterización poética	36
B.2. Ambivalencias sociales	50
B.3. Evolución posterior	51
PRIMERA PARTE: PENSAMIENTO CRITICO	53
I. FUNDAMENTOS TEORICOS DE LA POESIA DE DAVIE: ANALISIS DE <i>PURITY Y ARTICULATE ENERGY. AN ENQUIRY INTO THE SYNTAX OF ENGLISH VERSE</i> (1955)	53
I.1. La Cosmovisión comulgatoria	53
I.1.1. Procedimientos intrínsecos: anti-irracionalismo y anti-individualismo	55
I.1.1.1. Anti-irracionalismo	55
I.1.1.1.1. Restitución metafórica: "pure diction"	56

I.1.1.1.2. Personificación, generalización y circunloquio.	60
I.1.1.2. Anti-individualismo	62
I.1.2. Modificante extrínseco: moralismo	71
I.2. Filiación filosófica	78
I.3. Estructura interna: mediación	85
I.4. Imbricación de crítica y poesía	113
I.5. Juicio crítico	126
1.5.1. Pshysis = Logos (Lengua)	126
1.5.2. Primacía del medio	134
1.5.3. Romanticismo (<i>Modernism</i>) = Fascism	136
1.5.4. Pre-modernidad de Davie	137
1.5.5. Modernidad de Davie	141
1.5.6. Oposición clásico/moderno	145
1.5.7. Formalismo	150
II. DAVIE COMO CRITICO DE LA LITERATURA BRITANICA	152
II.1. Consideraciones generales	152
II.2. El siglo XVIII	155
II.2.1. Canonización del dissent (calvinista)	155
II.2.1.1. Juicio crítico	164
II.2.2. Reivindicación de la retórica clásica	172
II.2.2.1. Juicio crítico	178
II.2.2.1.1. Naturaleza y energía	179

II.2.2.1.2. Oposiciones espontaneidad/retórica y concreción/abstracción	182
II.2.2.1.3. Influencia de la cosmovisión mecanicista en la poesía	183
II.2.3. Reivindicación de la himnodia dieciochesca	184
II.2.3.1. Juicio crítico	188
II.3. El Siglo XIX	192
II.3.1. El romanticismo	192
II.3.1.1. Negativización	192
II.3.1.2. Canonización y negativización de varios autores	195
II.3.1.3. Wordsworth	196
II.3.1.4. Scott	199
II.3.1.5. Dilucidación (explicitación) del esquema semiótico	200
II.3.2. Autores victorianos: Landor, Browning y Hopkins	205
II.4. El Siglo XX	208
II.4.1. Thomas Hardy	208
II.4.1.1. Canonización	208
II.4.1.2. Negativización	213
II.4.1.3. La herencia hardyana	216
II.4.1.4. Juicio crítico	223
II.4.2. La poesía británica desde los años sesenta	239
II.4.2.1. Negativización general	239
II.4.2.1.1. Juicio crítico	244
II.4.2.2. Crítica de autores en concreto	250

II.4.2.2.1. Juicio crítico	260
III. DAVIE COMO CRITICO DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA	264
III.1. Percepción general	264
III.1.1. Juicio crítico	268
III.2. Crítica de autores en concreto	270
III.2.1. Juicio crítico	280
III.3. Ezra Pound	288
III.3.1. Pound en <i>Purity of Diction</i> (1952) y <i>Articulate Energy</i> (1955)	292
III.3.2. Pound en <i>Ezra Pound: Poet as Sculptor</i> (1964)	293
III.3.2.1. Juicio crítico	304
III.3.3. Pound en <i>Ezra Pound</i> (1975)	307
III.3.3.1. Juicio crítico	311
III.3.4. Pound en <i>Trying to Explain</i> (1979)	312
III.3.4.1. Juicio crítico	315
III.3.5. Pound en <i>Studies in Ezra Pound</i> (1991)	316
III.3.5.1 Tradicionalidad de Pound como poeta	317
III.3.5.2 Valoración y tradicionalidad de Pound como crítico	319
III.3.5.3 Valoración negativa de <i>Thrones</i>	320
III.3.5.4 Censura de la crítica estructuralista y postestructuralista	321
III.3.5.5 Definición como poundiano	322
III.3.5.6 Juicio crítico	323

III.3.6. Recapitulación y juicio crítico global de la crítica poundiana de Davie	326
IV. DAVIE COMO CRITICO LITERARIO DE LAS LITERATURAS RUSA Y POLACA	328
IV.1. Consideraciones generales	328
IV.2. Literatura rusa	329
IV.2.1. Pushkin	329
IV.2.2. Mandelstam	331
IV.2.3. Pasternak	333
IV.2.3.1. Sonoridad	334
IV.2.3.2. Simbolismo	335
IV.2.3.3. Poundianismo	337
IV.2.3.4. Juicio crítico	338
IV.3. Literatura polaca	339
IV.3.1. Mickiewicz	339
IV.3.1.1. Juicio crítico	341
IV.3.2. Milosz	345
IV.3.2.1. Moralidad	345
IV.3.2.2. Antilirismo	347
IV.3.2.3. Aristotelismo	350
IV.3.2.4. Juicio crítico	353

AGRADECIMIENTOS

Decía el poeta que “No man is an island, entirely of himself”. Más cerca, nuestro refrán castellano reza “es de bien nacido ser agradecido”. Sabedor de que este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de muchos, quisiera dar las gracias a las siguientes personas:

A Donald Davie, *in memoriam* y a Doreen Davie, por la atención y la ayuda prestada; a mis padres, por todo su apoyo durante estos años, sin el cual difícilmente esta tesis habría llegado a puerto, a mi hermana María Teresa y a mi cuñado Francisco; a todo el personal docente y no docente de las Escuelas Oficiales de Idiomas de Badajoz (curso 92/93), Puertollano (cursos 93/94 y 94/95) y San Fernando de Henares (cursos 95/96, 96/97 y 97/98), por aguantarme y animarme a no tirar la toalla. De entre ellos deseo destacar a Carmen Cuesta, cuyo hermano César digitalizó las ilustraciones; Paloma Duce (hoy en la E.O.I. de Guadalajara), por soportarme todos los días en casa en nuestro bienio manchego; Rosa González Colilla (ex-directora de la E.O.I. de San Fernando), por facilitarme la preparación didáctica con el consiguiente alivio de trabajo y liberación de tiempo; David Mora Menéndez, por su generosa colaboración mecanográfica, Joaquín Puche Pérez, jefe de departamento de inglés de la E.O.I. de San Fernando que -por decirlo a la manera cervantina- con ser catedrático, me cedió el horario para poder dedicarme mejor a la elaboración de esta tesis; Teresa Ruiz Holgado, jefe de estudios de la E.O.I. de Puertollano, por su apoyo moral, información

bibliográfica, contactos norteamericanos con los profesores Arturo Flores y Neil Easterbrook de la Texas Christian University. De entre mis actuales compañeros deseo también nombrar a José María Chivite, por su información puntual y a Teresa Imbernón, Martín Riesco y Matilde Sáenz por su asistencia bibliográfica.

Igualmente deseo expresar mi agradecimiento al personal de las bibliotecas consultadas: British Library, Westminster Reference Library y The Poetry Library en Inglaterra; en España, a los bibliotecarios de la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Alcalá de Henares (Donación British Council) y las Bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Filología de la Universidad Complutense de Madrid. De estas últimas quiero destacar la ayuda de Felipe Fernández Sánchez, José María Llorente Valverde y, especialmente, la paciencia, colaboración y amabilidad de José Vicente Serrano Olmedo y Luis Turégana Melero.

Deseo asimismo dar las gracias a Belén Perales, por aguantar mis “neuras” con un humor excelente mientras pasaba a ordenador este trabajo; a Pablo Zambrano por su revisión del manuscrito y amable hospitalidad; a María Losada por su ayuda bibliográfica y estímulo; a Luisa Li, por toda su generosidad y apoyo; a María Jesús Quiroga, por su hospitalidad y a Isabel Boullosa, “Chiki” y a Mari Luz Arroyo, por sus ánimos, así como a Fernando Martínez Monroy por su ayuda bibliográfica con la *Poética* de Aristóteles.

Este agradecimiento deseo hacerlo extensivo al profesor Ricardo Sola de la universidad de Alcalá de Henares, por facilitarme la dirección de Donald Davie; al profesor Eugene Neil de la Boston University, por su puntual ayuda bibliográfica, a la Editorial Casariego por proporcionarle desinteresadamente la solapa de la *Biblia Moralizada* para el apéndice de Ilustraciones; a Dorotea Alonso, por amenizar mis encierros alcarreños; a Saturnino Costero y Georges Gonzalez, por el uso de sus respectivas bibliotecas; a Jesús Pardo, por su información sobre la copia de archivo editorial; a Alicia Vilar y sobre todo, a Arturo Rodríguez, ambos de la E.O.I. de Jesús Maestro, por el mecanografiado de los textos en griego.

Vaya también mi gratitud a los profesores/as cuya aportación está presente en esta tesis: a mi director de tesis, Leopoldo Mateo Alvaro, por su tiempo, ayuda y confianza en mí, a Lucía Carro, por su descubrimiento de Ezra Pound; a IV an Darrault, por su presentación de la semiótica; a Mariann Larsen, por sus nociones sobre el comentario de texto; a Eugenia Popeanga, por la presentación del simbolismo francés de Bachelard y la concepción de las épocas como sistemas semióticos; a Javier del Prado, por los conceptos poéticos de sintagma y paradigma; y a Agustín Uña, por haber proporcionado en sus clases de filosofía, el acceso a textos y a conceptos sin los cuales no habría sido posible la elaboración del instrumento crítico de esta tesis.

Deseo asimismo reconocer los servicios de las editoriales Carcanet Press de Manchester, Motilal Banarsidass de Nueva Delhi, Penguin de

Londres; de la librería Blackwells de Oxford y Twiggers Bookfinding Service de Reading.

Finalmente, deseo tener un pensamiento para otras personas que indirectamente, me han allanado el camino: Antonio Belmonte, Ingrid Norzen, Harry Shepherd y, *last but not least*, John Toler. A la C.A.M. vaya mi reconocimiento por su beca de formación del personal investigador que me permitió dar los primeros pasos en la investigación, realizar holgadamente los cursos de doctorado y preparar a tiempo completo las oposiciones.

A todos los que de un modo u otro me han ayudado a llegar hasta aquí,

Muchas gracias

INTRODUCCION

En la presente tesis doctoral vamos a estudiar la obra crítica y poética de Donald Davie (Barnsley, Yorkshire, 1922 - Exeter, Devon, 1995), una de las figuras literarias más singulares del panorama de las letras inglesas contemporáneas. Su interés radica, precisamente, en su celosamente defendida idiosincrasia: en una época en la que predominaba una concepción neorromántica de la poesía, Davie propugna el más estricto neoclasicismo y se convierte en el ideólogo de *The Movement*, el movimiento poético de los años cincuenta en Inglaterra caracterizado por su vuelta a la racionalidad y al tradicionalismo poéticos. Consolidado dicho movimiento poético como tal, Davie detecta en él una complaciente insularidad y, contra corriente, se deja influir de lleno por uno de los padres del *modernism*, Ezra Pound. En esta línea internacional traduce obras de la literatura polaca y rusa, tanto del siglo diecinueve como del veinte.

Tras ser profesor seis años en Dublín y uno en California, Davie enseña durante ocho años en Cambridge. En vez de permanecer en esta antigua universidad, colabora en la fundación de la Universidad de Essex con el fin de poner en marcha un enfoque interdisciplinar en el estudio de la literatura. Allí, en 1968, cuando en plena efervescencia estudiantil se cuestionan los valores establecidos, Davie afirma su autoridad, se niega a plegarse a la nueva situación y se exilia durante veinte años en Estados Unidos. En América, lejos de pretender la asimilación, acentúa su sentimiento de anglicidad y se dedica

a reestablecer la comunicación entre la poesía inglesa y la americana. En 1988, al jubilarse, retorna a Inglaterra y -realizando una empresa que desde el siglo dieciocho se acomete en toda su envergadura- adapta los salmos de David al lenguaje poético contemporáneo (*modernist*, en este caso). Coronando esta individualidad, Davie en su crítica cuestiona todos los presupuestos poéticos aceptados hoy y polemiza con unos y otros para defenderlos. Donald Davie es, en suma, el gran *maverick*.

Dado el interés de su personalidad y obra literaria, extraña la escasa atención que se le ha prestado. Unas decenas de artículos (reseñas incluidas), una tesis doctoral, un libro recopilación de artículos y un libro sobre su obra poética constituyen toda la bibliografía al respecto. Hacía falta, no sólo en español, sino también en inglés, un trabajo que abordase en su conjunto la labor literaria de Donald Davie.

El objetivo que nos hemos propuesto en el presente trabajo es justamente ese: estudiar, de manera global, la obra crítica y poética de Donald Davie. La nuestra es, por ello, una tesis panorámica sobre un tema monográfico. Mostraremos, en este sentido, la perfecta imbricación que hay entre su pensamiento crítico y su práctica poética. Respetando los criterios del autor, estudiaremos sus postulados críticos para entender, sobre todo, cómo estos se reflejan en su poesía.

Para mejor alcanzar este objetivo, hemos dividido el trabajo en dos partes: la primera estudia su quehacer como teórico y estudioso de la literatura; la segunda analiza sus poemas. El método seguido ha sido la lectura y análisis exhaustivo de las obras de Davie, tanto críticas como poéticas. Para esto último, *La Teoría de la Expresión Poética* del profesor Carlos Bousoño y la siempre sugerente contribución de Octavio Paz nos han sido de especial utilidad. Por lo que respecta al estudio de la obra crítica de Davie, cabe señalar, como principal dificultad, la naturaleza misma de la obra que estudiamos. La cultura enciclopédica de Donald Davie, su amplio espectro de intereses (religión, historia, literatura británica y norteamericana de los siglos XVIII, XIX y XX, poesía en ruso y en polaco) obligan al estudioso de Davie a enfrentarse a una diversidad de áreas culturales para cuyo estudio, las más veces, no está suficientemente preparado. Si a todo esto añadimos el interés de nuestro autor por Ezra Pound, se tendrá una idea exacta de la exigencia cultural a la que somete un estudio de las obras de Donald Davie.

Nosotros, ante la imposibilidad de profundizar adecuadamente en todas y cada una de esas áreas culturales, hemos optado por dilucidar la estructura ideológica (de significación) que, en el tratamiento de dichas áreas, ofrece nuestro autor. Nuestro enfoque no será tanto discutir qué significa el pensamiento literario: de Donald Davie como establecer **cómo** significa ese pensamiento literario, de ahí el sesgo filosófico de nuestro trabajo y el empleo de vocabulario abstracto. Con respecto a este último, hemos acuñado ciertos neologismos para describir con precisión ciertas estrategias que se presentan

en el pensamiento literario de nuestro autor. De estos neologismos destacamos dos: a) fideísmo (del latín *fides*), que definimos como posición epistemológica que fundamenta el conocimiento en la fe; y b) alterización (del latín *alter-a-um*) que definimos como mecanismo psicológico por el cual el sujeto, desconociendo o reconociendo como tal una cualidad en sí, la reconoce o desconoce como tal, respectivamente, en otro. Otros neologismos empleados son de significado fácilmente reconocible y no necesitan, juzgamos, definición alguna. En esta misma línea, cabe añadir que recuperamos el sentido etimológico y figurativo de las palabras diversión y distracción, respectivamente como desvío y acción de arrastrar en diversa dirección.

Por lo que al punto de vista respecta, el nuestro, como todo análisis intelectual, no es, ideológicamente hablando, neutro. Nuestro punto de partida es una posición intelectual que, *latu sensu*, podríamos definir como liberalismo científico. Por liberalismo, en sentido amplio, entendemos la corriente filosófica, traducida en sistema político, centrada en la defensa de las libertades individuales y que, epistemológicamente, supone la relatividad de las construcciones humanas. Al calificarlo de científico, queremos decir que la consciencia de dicha relatividad emana del desarrollo de las ciencias, tanto naturales como humanas, razón por la cual a lo largo del presente trabajo se hallan intercaladas, con cierta frecuencia, referencias interdisciplinarias.

Partiendo de esta perspectiva, nuestra crítica del pensamiento literario de Donald Davie puede parecer extremadamente dura. Ciertamente lo es. Al fideísmo reaccionario oponemos el liberalismo científico. Frente a su axiología recta (del ser humano separado de otros seres vivos) y vertical (del ser humano para con instancias “superiores” a él) que sacraliza la institución, proponemos como ideal una axiología circular (que englobe al ser humano y al resto de los seres vivos), horizontal (del ser humano para con sus semejantes) que sacralice no la institución, sino la vida. En todo momento, en lo estricto del análisis, hemos sido perfectamente conscientes que lo que está en juego no son simples juicios literarios, sino fundamentos ideológicos cuyas consecuencias se hacen y se han hecho sentir en la organización de la sociedad.

En suma, el objetivo del estudio del pensamiento crítico de Donald Davie ha sido establecer el marco conceptual desde el que poder entender su producción poética.

Para lograrlo, el procedimiento seguido ha sido el siguiente. Tras el análisis de los dos libros seminales de la crítica davieana, *Purity of Diction in English Verse* y *Articulate Energy, An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, pasamos a determinar la filiación filosófica de su poética y, a partir de ahí, dilucidamos la estructura ideológica subyacente a su crítica. Establecida ésta, en los capítulos sucesivos procedemos a una exposición del pensamiento crítico del autor sobre el tema en cuestión y a continuación, basándonos en el

marco conceptual construido, pronunciamos nuestro juicio crítico sobre dicho pensamiento.

La nuestra es, por consiguiente, una esquemática visión de conjunto sobre la obra crítica de Davie. Esta sinopsis, y somos plenamente conscientes de ello, tiene sus limitaciones: la esquematización puede entrañar superficialidad. En este sentido, nos damos perfecta cuenta de que cada uno de los capítulos de la primera parte de nuestra disertación -y aún cada apartado- podría y merecería ser objeto, por sí solo, de una tesis. No obstante, dado el carácter casi pionero de nuestra tarea, hemos optado por la labor que nos ha parecido más conveniente y más honrada: proporcionar, del pensamiento crítico de Davie, un mapa ideológico que pueda servir de orientación a futuras investigaciones.

Análogo objetivo nos hemos propuesto al estudiar su poesía: trazar un mapa de su poética y de su evolución. Para ello, establecida en la primera parte la imbricación entre crítica y poesía, afinamos la definición de los principios poéticos de Davie al comienzo del estudio de su poesía y, posteriormente, estudiamos su trayectoria. El método seguido ha sido el análisis textual, lo más exhaustivo posible, acompañado de comentario e interpretación.

Tras la primera y segunda parte, completan el trabajo siete heterogéneos apéndices. Los apéndices I y II ofrecen, a través de cuadros

sinópticos, una visión sintética del contenido general de la tesis (apéndice I) y de ciertos poemas en particular (apéndice II). El apéndice III, por su parte, ofrece la transcripción de textos a los que se hace referencia a lo largo de la tesis. Con ellos, lingüísticamente, damos una versión original de control y literariamente, verificamos las ideas expuestas en sus propias fuentes.

El apéndice IV presenta, de forma esquemática, las diferencias entre posmodernidad, modernidad y postmodernidad para poder luego centrarse en la relación de Davie con ésta última. El apéndice V, en contraste, es relativamente extenso. El primer apartado estudia, tomando como base a Gaston Bachelard, la poética de los cuatro elementos para, en un segundo apartado, analizar cómo se inserta la poética davieana en dicho esquema. El apéndice VI, de ilustraciones, refleja icónicamente alguna de las imágenes descritas en los poemas estudiados. Finalmente, el largo apéndice VII pretende ser un indicativo atlas prosódico para el estudio de los aspectos más empíricos de la poesía de Davie. Cabe añadir, asimismo, que los preliminares (presentación de Donald Davie y su contextualización sincrónica) proporcionan una primera y necesaria aproximación al poeta de Barnsley.

En lo tocante a criterios formales, hemos seguido, en general, las pautas marcadas por Umberto Eco [1977] en *Cómo se hace una Tesis* [Barcelona: Gedisa, 1989]. De ahí que las citas de más de tres líneas o tres líneas y media vayan a un espacio. Atendiéndonos al mismo autor, hemos colocado los cuadros sinópticos en los apéndices, si bien estos siguen, y no

preceden, a la conclusión. Por lo que respecta a la redacción de la bibliografía, hemos tenido en cuenta la práctica del profesor Bernard Faure en *The Rhetoric of Immediacy* (1991), libro de la prestigiosa Bollingen Series de la Universidad de Princeton. Cuando no hemos utilizado la primera edición de un libro, señalamos la fecha de la edición utilizada entre corchetes y damos, tras los dos puntos, la página correspondiente, señalando el año de la primera edición entre corchetes en la bibliografía final. Este sistema permite, de un golpe de vista, indicar que no utilizamos la primera edición de una obra, y al remitir a la bibliografía, evitar en la página engorrosas aclaraciones sobre el libro en cuestión.

Otro aspecto formal de obligado comentario es el uso de la palabra *modernism* y *modernist*. Con Octavio Paz [1990: 128], y por claridad y respeto a la lengua castellana, reservamos el término modernismo y su derivado modernista, en español, para el movimiento poético hispanoamericano de finales del siglo XIX y principios del XX. Cada vez que nos refiramos al movimiento literario angloamericano innovador de principios del siglo XX empleamos la palabra *modernism* y su derivado *modernist*, en inglés y en cursiva. Asimismo, por respeto al castellano hemos preferido mantener *dissenter* y no traducir esta palabra como “disidente”, pues se perderían así las específicas connotaciones histórico religiosas del original. Por ser de uso frecuente en esta tesis, vocablos como logos, eidos, physis o dissenter irán, no en cursiva, sino en caracteres normales con el fin de agilizar la lectura.

INDICE DE ABREVIATURAS

AE	=	Articulate Energy
AL	=	Augustan Lyric
CMIL	=	Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric
ECH	=	The Eighteenth-Century Hymn in England
ED	=	Essays in Dissent
EP	=	Ezra Pound
HSWS	=	The Heyday of Sir Walter Scott
LA	=	The Late Augustans
NOBCV	=	New Oxford Book of Christian Verse
OM	=	Older Masters
PIM	=	The Poet in the Imaginary Museum
POD	=	Purity of Diction in English Verse
PSE	=	The Psalms in English
SE	=	Slavic Excursions
SEP	=	Studies in Ezra Pound
TC	=	These the Companions
THBP	=	Thomas Hardy and British Poetry
TTE	=	Trying to Explain
UB	=	Under Briggflatts

PRELIMINARES

A. PRESENTACION DE DONALD DAVIE

A.1. SEMBLANZA.

Nace Donald Davie el 17 de julio de 1922 en la localidad minera de Barnsley, en el West Riding de Yorkshire, en el seno de una familia pequeño-burguesa (su padre es tendero) y fervientemente baptista en la que el padre es diácono y el abuelo, predicador laico.

Educado en St Mary's School y posteriormente en Barnsley Holgate Grammar School, en 1940 Davie consigue, mediante *competitive examinations*, llegar al St Catherine's College de Cambridge. Llamado por la Royal Navy en 1941, es destinado al Artico ruso: primeramente a Murmansk, en la península de Kola y posteriormente a la región de Arkángel. De servicio hasta 1946, en un permiso conoce a Doreen John, con quien se casa en 1945 y con la que tendrá una hija y dos hijos.

Acabada la contienda, Davie vuelve a Cambridge de 1946 hasta 1950, año en el que concluye sus estudios. En 1950 Davie ejerce como *lecturer* en la Universidad de Dublín, siendo asimismo nombrado *fellow* del Trinity College de la misma ciudad durante el periodo 1954-1957. Ese mismo año tiene su primer

contacto con Estados Unidos y pasa el curso escolar de 1957-58 en el campus de Santa Bárbara de la Universidad de California.

De vuelta a las Islas Británicas, Davie es *lecturer* de la Universidad de Cambridge entre 1958 y 1964, siendo *fellow* del Gonville and Caius College de 1959 a 1964. Ese mismo año abandona Cambridge para contribuir a la creación de la Universidad de Essex, donde ejerce como *Professor of Literature* hasta 1968 y de la que es nombrado *Pro-Vice-Chancellor* en 1965. Tres años después, ante las revueltas estudiantiles, Davie abandona Inglaterra y se autoexilia en Estados Unidos durante veinte años.

A lo largo de ese periodo, Davie continúa su labor docente. Enseña en la Universidad de California durante el curso escolar 1968-69. De allí pasa a la Universidad de Stanford (1969-1978), en donde sucede a Yvor Winters como *Professor of English* y donde es nombrado *Olive H. Palmer Professor in Humanities* de 1974 a 1978. Ese mismo año se traslada a la Universidad de Vanderbilt, en Tennessee, y ejerce como *Andrew W. Mellon Professor of Humanities* hasta 1988.

Jubilado, Davie retorna a Inglaterra y se instala en el Omega Cottage en Silverton, cerca de Exeter, en Devon. Tras una breve enfermedad, muere en la ciudad de Exeter el 18 de Septiembre de 1995.

A.2. EXPERIENCIAS FORMATIVAS.

Podemos decir que en la formación de Davie hay dos factores decisivos: ser norteño y haber recibido una educación dissenter. De su origen geográfico norteño guardará una inclinación por “the spare and the lean” (TC, 20) que marcará su estética; de su educación dissenter el hábito de ir contra corriente y una fascinación por el *ethos* heroico que se plasmará en su atracción por el *modernism*. Como dissenter, Davie resistirá “an imposed conformity or uniformity” (UB, 238) que, en su caso, será el consenso estético sobre la modernidad. De ahí su atracción por el *ethos* heroico del *modernism*. Este le proporciona una *hauteur* (UB, 213) dada por “the necessary alienation of the artist from the community” (UB, 212). Esta dicotomía dissent/augustanismo será una fuente de tensión a lo largo de su obra. En SE, 109 Davie habla de “the life of passionate impulse and barbarian grandeur” y en SE, 119 equipara “barbarian” con “heroic” y “un-heroic” con “civilized”. Por un lado, impulso individual, por otro, sumisión a la polis. Su vida y su obra son testimonio de esa contradicción.

El trasfondo religioso será asimismo el que le permita transferir al lenguaje la fe en la validez epistemológica del credo y el que haga posible el trasvase a la literatura de la sacralidad de la religión. Con respecto a lo primero, baste comprobar los términos utilizados para referirse al lenguaje. Davie habla de (los subrayados son nuestros): “confidence in the intelligible structure of the conscious mind” (AE, 151-152), “faith in conceptual thought”

(AE, 151-152), "hope of the conscious mind's activity" (AE, 151-152), "to trust words to do our thinking" (AE, 138), "suppose that our grasp on cultural order, as reflected in our language" (EP, 70). A propósito de *The Cantos* utiliza una expresión como "act of faith" (AE, 128-129).

Como vemos, la terminología utilizada es más propia de la religión que de la crítica literaria. El ser objeto de creencia se ha transferido del credo religioso a la lengua y al lenguaje. El lenguaje es así un objeto sagrado sobre el que se inviste o no fe. De igual modo, la literatura también se ve investida de sacralidad.

Respecto a la transferencia de sacralidad¹ de religión a la literatura, nuestro autor es tajante. La literatura imparte "wisdom and instruction" (TC, 5) y "the Calvinist doctrines of election and reprobation may be false and brutal in every other realm of human endeavour; in the arts they rule" (TC, 170). Coherente con esta concepción del arte, Davie profesará un elitismo estético y el adjetivo *philistine* y el sustantivo *philistinism*, con su carga simbólica, serán recurrentes en su crítica. Este elitismo estético, que al filisteísmo de la mayoría opone el academicismo de la minoría de los elegidos, induce a Davie a un cierto fariseísmo. En sus palabras (el subrayado es nuestro): "Nonconformist, dissenters - the old names announce, proudly and exultantly on the part of those who so describe themselves, a condition of alienation from the consensus, and from (though also within) their societies" (ED-RP, 257). Este

¹ Tomo esta noción de Antonio Elorza (1995).

sentimiento de distinción es asimismo relacionable con la posición social de su familia. De extracción pequeño-burguesa en una población mayoritariamente obrera, Davie (Tredell 1992: 61), se sintió desde muy temprano en minoría. En sus propias palabras:

Barnsley has always been, and is still, a Labour Party stronghold, with a majority of thousands which I'm sure the Labour Party managers would prefer to spread more thinly in other parts of the country. My father was a very small businessman and we always voted the other ticket but never with any hope of success. This did give me the experience, from quite early, of being in a permanent minority, and this I think has had its effect upon me in terms of some things that look like pugnacity in my later life.

Esta consciencia de estar en minoría se suma a otra consciencia, característicamente pequeño-burguesa, de haber "ascendido" socialmente desde la clase obrera (TC, 3). De ahí que el autor diga haber detectado en él "the sentiments of a petty bourgeois fascist" (TC, 3).

Esa consciencia de "ascenso" social y del concomitante celo por el mantenimiento y mejora de la posición social se traducirá en Davie en una defensa de los valores jerárquicos. Su axiología será vertical (del ser humano para con entidades "superiores" a él) y no horizontal (del ser humano para con sus semejantes). Del mismo modo, en tanto que clase media, defenderá la medianía, "what Landor intended by 'mediocrity': not something run-of-the-mill, boring, of no account; but rather a standard of accomplishment which, though relatively many attain it, many more never do" (OM, 307-308) y estará en contra tanto de la excepcionalidad como de la vulgaridad. Así, de las masas dirá "How can we not fear them, and fearing them, how not hate them?" (TTE, 145). En el otro extremo, el de la "alta cultura", representada por la música

clásica, verá "pretensiones" (TC, 9), llegando a preguntarse si "whether in any art instructed taste for the best does not drive out a capacity to respond to the halfway good, the respectably mediocre" (TC, 10).

Otro hecho condicionante en la vida de Davie fue, en su infancia, la educación recibida por su madre. Ella fue la que le inculcó su amor por la literatura. En palabras de nuestro autor, "If I am so literary myself that I sometimes despair of breaking through a cocoon of words to a reality outside them, that is above all my mother's doing" (TC, 13). Fue su madre también quien le inculcó el amor por la Inglaterra pre-industrial (TC, 4-5) y a quien Davie le debe su preferencia por la concepción impersonal de la literatura:

My father, he was not austere, nor in the allegedly English way afraid of expressing his emotions and acknowledging them. (TC, 11)

My mother found it more difficult than he did, to give her a similar impediment. Hence, in my case and supposedly in hers also, one more reason for treasuring the bequest of literature; as a great battery or repertoire of masks and conventions, by and through which one may 'speak out' without seeming to. (TC, 12)

También a su infancia debe Davie otro rasgo distintivo de su personalidad: la visión negativa de la realidad. En palabras de nuestro autor: "sometimes it seems to me that if there is one sort of rhetoric for which I have been fitted by nature as well as nurture, it is the Jeremiad" (TC, 28). El origen de ello lo explica el propio Davie:

Throughout my boyhood but also ever since my strongest and most common emotion has been fear. Fear, or else perhaps apprehension; for the fear has not been of any one thing or person, not even of any definable happening, but always unlocalized, unfocused, pervasive. I have been a coward before life; always, against the run of the evidence, I have expected the worst. (TTE, 20)

Este temor, en gran parte, es a lo instintivo: "Pan, I conclude, dwells for me as much in industrial landscapes as in sylvan ones" (TC, 5), "Eros is a power indeed, and a dangerous one" (TC, 98). Dicho temor al mundo pulsional se traduce, en su poética y en su crítica, en un antagonismo hacia lo dionisiaco y en una defensa a ultranza del orden apolíneo. Dada la naturaleza del mundo contemporáneo, este deseo de un orden augústeo choca con la realidad y produce en nuestro poeta un sentimiento de pérdida. Donald Davie escribe: "disillusioned perhaps, disenchanted certainly, I mourn the loss of real or seeming certainties" (TC, 16). En su poética, esa búsqueda de certezas se traduce, como veremos, en una concepción lapidaria de la literatura.y, en su crítica, se refleja en su tono polémico en defensa de las certezas personales. En sus propias palabras Davie se concibe a sí mismo "fighting a delaying rearguard action" (TTE, 32). El temor a la pérdida de lo apolíneo le lleva a concebir la defensa de los valores augústeos como un deber; de ahí que el propio Davie, en el volumen *In the Stopping Train* (1977), publicara un poema titulado "His Themes", en el que éstos son "fear, loss, duty".

Tras su infancia y adolescencia en Barnsley (1922-1940), Cambridge y Rusia fueron dos grandes experiencias formativas para Davie. En aquella época, además, Davie experimenta su "defection from the Christian communion I was reared in" (TC, 32). En Cambridge toma conciencia de la tradición "from the moment I got to Cambridge, nothing did I hear from my teachers but 'tradition'" (TC, 30). Allí también desarrolla como signo de integridad su "disputatiousness" (TC, 30). Del mismo período data su iniciación

en la arquitectura, visitando iglesias románicas y góticas. Este hecho será de capital importancia, ya que la sensibilidad hacia la construcción pétreo dará a Davie, en sus propias palabras, “that sort of purchase on the physically present and manifest” (TC, 31). Lo que es más, la analogía entre la palabra y la piedra configura, como veremos, el núcleo mismo de su poética.

Tras el Cambridge de 1940, la experiencia de Rusia dejará una huella duradera en Davie. Nuestro autor descubre en sí una pulsión psíquica vital (ello) (TC, 46) al margen de las reglas (TC, 59), y la libertad de los espacios abiertos (TC, 59-60) que, años más tarde, le atraerá de América. Este hecho se refleja en su poesía en que, como afirma Bergonzi (1977:347), Davie poetiza “the pristine vision of the first explorers rather than the contemporary USA”. En su labor como crítico y poeta, la experiencia rusa incitará su atracción por el *ethos* heroico del *modernism* americano. De ella guardará, asimismo, un interés vitalicio por la literatura rusa, posteriormente ampliado a la literatura polaca. A este respecto, como contraste, notemos que su breve estancia con la Royal Navy en dos países orientales, India y Ceilán, no deja huella alguna en él.

Acabada la guerra, los años pasados en Cambridge de 1946 a 1950 suponen su formación como *prig*, entendiendo por tal -dice Davie citando el OED-: “A precisian in speech or manners; one who cultivates or affects a propriety of culture, learning, or morals, which offends or bores others; a conceited or didactic person” (TC, 74).

En este sentido, la influencia de la cultura minoritaria que promovía F.R. Leavis, que enseñaba en Downing, casaba bien con su educación dissenter:

Son of a Baptist deacon and grandson of a Baptist lay-preacher, how could I not have left some sympathy, however sneaking, with the prig as the eighteenth century defined him? According to the Oxford dictionary again, 'prig' in the late seventeenth and early eighteenth century was 'applied to a precisian in religion, *especially a nonconformist minister*' (italics mine). The dissenters' conception of 'a gathered church', gathered *from* the world and in tension with it, cannot help but be the model for Leavis's minority culture. (TC, 75-76)

Hasta tal punto fue Leavis importante que afirma: "those were the years when *Scrutiny* was my bible, and F. R. Leavis my prophet" (TC, 77). De esta etapa Davie conservará un acendramiento de su consciencia de una cultura minoritaria (académica) y de las universidades como "centres of consciousness".

Del mismo período data otra influencia, la de T.S. Eliot, quien "as critic even more than as poet, dominated our horizon" (TC, 79) y que era, comparado con Leavis, "a figure of even greater authority" (TC, 78). Gracias a Eliot, Davie reforzará su sentido de la tradición y su concepción impersonal del arte.

Acabados sus estudios, los años de 1950 a 1957 son el período en el que encontramos a Davie "trying... to school myself so as to practise verse as a *strict discipline*" (TC, 92). Estos años son también el período en el que Davie, a través del poeta irlandés Austin Clarke, se deja influir por las aliteraciones

vocálicas de la prosodia gaélica, cuya huella se deja sentir en la composición de varios poemas de *Brides of Reason* y *A Winter Talent*.

Finalizada su estancia en Dublín, Davie pasa al campus de Santa Bárbara de la Universidad de California y durante el curso 1957-58 conoce a Yvor Winters, a quien considera mentor y de quien se proclama "a professed admirer" (TC, 110). Davie recuerda como "I had written to Winters with admiring enthusiasm, and there had ensued some talk of my joining the faculty at Winters's university, Stanford - an idea which was translated into fact only twenty years later, when Winters was dead" (TC, 108-109). También el mismo año conoce personalmente a su compañero de *The Movement* Tom Gunn (TC, 110) y a Ledniki, un eslavólogo que le ayuda a enriquecer su horizonte imaginativo con "the exquisitely mannered world of Moscow in the 1820s, where Mickiewicz and Pushkin pursued their complicated relationship of affection, aversion and mutual esteem" (TC, 118). Poéticamente, su primera visita a Norteamérica produce *A Sequence for Francis Parkman*.

De vuelta en las Islas Británicas, el periodo en el que Davie enseña en Gonville and Caius College de Cambridge, de 1958 a 1964, supone para Davie, gracias a sus veraneos en "Rossignano Solvay, some 30 kilometres south of Livorno" (TC, 127), el contacto con la luz mediterránea. Nuestro poeta, mediante su "'exposure... to Mediterranean light" (TC, 123) afina su consciencia escultórica y, a través de la lectura de "two books by Adrian

Stokes, *The Stones of Rimini* and *The Quattrocento*" (TC, 123), elabora un vocabulario en el que se masculiniza la talla de la piedra.

En este sentido, cabe aclarar que la axiología de Davie es fuertemente patriarcal. No sólo léxicamente lo masculino es lo positivo y lo femenino lo negativo, sino que, poéticamente -como veremos a propósito del lapidarismo-, las cualidades que defiende son, a nivel simbólico, las tradicionalmente consideradas masculinas. Del mismo período (1958-64), datan sus primeros recelos para con la vida inglesa. Davie ve con preocupación y desagrado que

The sentimental Left occupied all the same positions, and rehearsed all the same arguments, that I was just old enough to remember from twenty years before. Such manifest inability, on the part of students and their teachers, to learn the plain-as-a-pikestaff lessons of recorded recent history certainly cast a queer and mocking light on the discipline that supposedly we all professed, vowed (so we told ourselves) to 'tradition', to the preserving and handing on of the accumulated and tested experience of previous generations. (TC, 133)

Para la cabal comprensión de este pasaje es necesario conocer la posición política de Donald Davie. Tal como le define C.K. Stead (1986: 348), "temperamentally he is an eighteenth-century *tory* in an age of Romantic liberalism". Como *tory*, su ideal de sociedad, tal como escribe en HSWS, es la sociedad pre-industrial agraria: una sociedad orgánica, vertebrada por tácitos vínculos consuetudinarios. De ahí que, nostálgico de la sociedad estamental, desaprobe la consciencia de clase de los alumnos:

However, the potent key-word of the 1960s was, I now think, 'class'. From 1959 to 1964, as a director of Studies at Caius, I exerted myself to recruit young Northerners such as I had been myself twenty years before. But alas, they had all read Richard Hoggart's *Uses of Literacy*; and that division between North and South which I had interpreted as a cultural divide, and a challenging one, they interpreted as a class distinction, and a non-negotiable one, therefore not challenging in the least. (TC, 133)

En este sentido, podemos vincular su concepción orgánica de la sociedad con su axiología marcadamente vertical y patriarcal. Las cualidades positivadas en su poética son las que implican adopción de una forma (conformismo). Esa forma, en su poética, viene dada no por una colectividad, sino desde antiguo, desde arriba, por la tradición. Así, la axiología patriarcal se vincula con la vertical. Si tenemos en cuenta que esa tradición es el principio estructurante y el origen de toda autoridad, vemos que esa tradición es, etimológica y literalmente, la *hiera-archia*, la jerarquía, el principio sagrado. A nivel político y social, la observancia por Davie de esa jerarquía se traduce en cierto trasfondo antidemocrático, entendiendo por democracia la participación en el gobierno. Davie es elitista a ultranza y en sus escritos críticos deplora lo que él llama "politics of the committee".

Tras los primeros recelos de Cambridge, el período 1964-68 verá el estallido de sus conflictos con la sociedad inglesa. En 1964, nuestro autor, sintiendo (Wilmer 1992: 67) "that the Oxbridge stronghold over higher education in this country had to be broken, that those two ancient universities exerted altogether too much influence" se encarga de los estudios literarios en la universidad de Essex. Con George Dekker diseña los estudios literarios en un enfoque globalizador que incluye lenguas extranjeras, lingüística, política y sociología. Sin embargo, el clima humano de los años sesenta le desagrada tanto que "about this time I began to think that my habits of thought and feeling were so alien to those of my countrymen that my future, if I had one, would have to be spent out of England altogether" (TC, 133-134). Finalmente, la

revuelta estudiantil de 1968 en Essex es para él la gota que colma el vaso y ese mismo año se autoexilia en Estados Unidos. De este período guardará Davie durante algunos años cierto resentimiento hacia Inglaterra en calidad de "rejected lover" que, poéticamente, se traduce en poemas como "England" y en las reflexiones sobre su tierra natal en *The Shires* y *Los Angeles Poems*.

En su exilio a América, Davie sigue los pasos de otros escritores británicos como Auden, Christopher Isherwood o Tom Gunn. Gracias a su estancia en Estados Unidos, Davie entra en mayor contacto con la geografía americana y profundiza su conocimiento de la poesía de ese país. De lo primero, en su respuesta al nuevo paisaje, nace su sensibilidad hacia la geografía como registro de los acontecimientos humanos, como veremos en *Six Epistles to Eva Hesse*; de lo segundo, una reflexión crítica sobre varios poetas americanos (cfr. PIM, TTE) y una sensibilidad hacia las diferencias entre la poesía inglesa y americana.

Asimismo, de su período estadounidense data su bautismo en 1972 en la Iglesia Episcopaliana Americana, hecho que, como veremos al analizar sus obras, tiene consecuencias poéticas. De vuelta a Inglaterra, el período de 1988 hasta su muerte en 1995 es aquel en el que Davie, tras su conversión, se ocupa en su crítica de revalorizar el elemento cristiano en la literatura inglesa con libros como el estudio *The Eighteenth-Century Hymn in England* y las

antologías *The New Oxford Book of Christian Verse* y *The Psalms in English*, esta última editada póstumamente².

B. CONTEXTUALIZACION SINCRONICA: BOSQUEJO DE *THE MOVEMENT*

B.1. CARACTERIZACION POETICA.

Históricamente hablando, Donald Davie se encuadra, en el inicio de su trayectoria poética, en *The Movement*, un movimiento poético surgido en Inglaterra a principios de los años cincuenta. Según Blake Morrison (1989), *The Movement* se gesta en Oxford a finales de los cuarenta en torno a la amistad de los escritores Philip Larkin y Kingsley Amis, teniendo esta relación paralelos en Cambridge. Dicho movimiento poético toma cuerpo a principios de los cincuenta y, tras su consolidación en 1956 con la publicación de la Antología *New Lines*, procede a su dispersión.

Terminológicamente, la expresión *The Movement* fue acuñada en 1954 por J.D. Scott, el editor literario de *Spectator*, en un artículo publicado en dicha revista el 1 de octubre, en las páginas 399-400, con el fin de englobar a un grupo de escritores compuesto por Kingsley Amis, Robert Conquest, Donald Davie, D.J. Enright, Elizabeth Jennings, Philip Larkin y John Wain. Anónimamente, en la

² Cfr. Apéndice 1, cuadro 1 para el resumen de las coordenadas definitorias de la poética de Davie.

citada revista el crítico Anthony Hartley el 27 de agosto de 1954 ya hablaba de estos poetas.

Como tal “movimiento”, los poetas de *The Movement* aparecieron en dos antologías: una preparada en Japón por D.J. Enright, *Poets of the Fifties* (1955) y otra editada por Robert Conquest, *New Lines* (1956), aparecida en Inglaterra. Esta última incluía también poemas de Tom Gunn y John Holloway. En 1963 otra antología, *New Lines Volume II*, añadía poemas escritos por Anthony Thwaite, Scannell y George Macbeth. La denominación de *The Movement*, sin embargo se suele reservar para los poetas incluidos en la antología de Robert Conquest. Cronológicamente, una vez consolidados como grupo, los miembros de *The Movement* inician su dispersión tras 1956. En palabras de Morrison (1986:283) “its members have moved out, moved on, moved away”.

Caracteriológicamente, Bernard Bergonzi (1961: 284-285) define a *The Movement* por su vuelta a los metros clásicos, a la poética de 1910 y al estilo tradicional. Destaca, asimismo, su vocación de objetividad, su racionalidad, su sintaxis prosaica, su significado transparente y la influencia que en ellos tiene Robert Graves. El crítico ve en ellos (1961: 284) una “ Neoclassical reaction” marcada por “intellectuality, formal complexity, wit and a dry laconic tone”.

Podríamos ahondar en la caracterización de *The Movement*, pero, dado que “El Movimiento” poético ha sido ampliamente estudiado por Blake Morrison [1986] en su ya clásica obra *The Movement: British Poetry and Fiction of the*

Fifties y que la obra que podemos considerar el manifiesto poético de dicha corriente, POD, va a ser objeto de estudio independiente en el capítulo I, nos limitamos a ofrecer un sencillo bosquejo de *The Movement* con el sólo fin de poder situar convenientemente a Donald Davie desde una perspectiva cronológica.

Los críticos, en su mayoría, siguen la línea de Bergonzi (1961) y caracterizan a *The Movement* por una poética neoclásica, racionalista en lo filosófico y tradicional en lo prosódico. *The Movement* es interpretado como una reacción social al aristocratismo de cierta poesía de los treinta, y, sobre todo, como reacción poética al neorromanticismo y a la poesía apocalíptica de los cuarenta, cuyo principal exponente es Dylan Thomas. Teniendo en cuenta que, *grosso modo*, la poética de *The Movement* está en oposición polar a la poética neorromántica, comprendemos mejor la especificidad de *The Movement* si lo contrastamos con el neorromanticismo. Dado que, en un ejemplo de *Zeitgeist*, las líneas generales de *The Movement* coinciden, con lo que Bousoño [1985, II: 392] denomina “poesía postcontemporánea; es decir, “la poesía escrita en España durante la última posguerra” [1985, II: 393] y que las características de lo que el crítico asturiano llama “poesía contemporánea” [1985, II: 370], “la que se escribió en Europa desde Baudelaire a la segunda guerra mundial”, son aplicables a la poética neorromántica, para caracterizar *The Movement* utilizaremos, por claridad y profundidad, un cuadro explicativo³

³ Cfr. Apéndice I, cuadro 1.

basado en *Teoría de la Expresión Poética*, modificado y ampliado por nosotros a la luz de la lectura de Morrison [1986].

Como podemos observar, el punto de partida de *The Movement* es una cosmovisión comulgatoria. Frente al individualismo neorromántico, los *movementeers* oponen la participación como valor supremo. Dado que el logos se considera universal, los poetas de *The Movement* basan su poética en el logicismo, por oposición al irracionalismo, vinculado a la singularidad personal propia de la poesía neorromántica. Como consecuencia principal de este logicismo, al ser la lengua un sistema conceptual de expresión de la realidad, la poética de *The Movement* estará muy cercana a la lengua, tal como ésta está objetivada en códigos comúnmente aceptados como gramáticas y diccionarios. La poesía neorromántica, en cambio, se aleja de la lengua mediante sustituciones y puede recurrir al habla en vez de a la lengua.

Otra consecuencia del logicismo es la explicitación. Los poemas de *The Movement* serán transparentemente inteligibles. A menudo tendrán una anécdota, con lo que esto implica de hilo narrativo. Como consecuencia de la narratividad, los poemas de los *movementeers* no serán acumulaciones de fragmentos de poesía, sino obras globales. La poesía neorromántica, en cambio, hace de la implicitación el valor supremo. En ella no se dice, se sugiere. A menudo se suprime la anécdota y los poemas no se consideran productos acabados, sino suma de fragmentos poéticos. Esto nos lleva a tratar las diferentes concepciones de la poesía. Para los neorrománticos, la poesía

es inspiración (reflejo de una extraordinaria cualidad o energía) mientras que, para los *movementeers*, la poesía es trabajo para conseguir una forma predeterminada. Consecuentemente, para los neorrománticos el poeta será un ser excepcional, más allá de las convenciones sociales. Para los *movementeers*, en cambio, el poeta es un ser común, investido, como todos los otros, de responsabilidades cívicas. En esta línea, dada su concepción de la poesía, los neorrománticos exaltan su singularidad poética, mientras que los poetas de *The Movement* enfatizan su confluencia literaria con anteriores generaciones de escritores. Así, la poesía neorromántica está marcada por un subjetivismo emanado de la psiqué del autor, mientras que la poesía de *The Movement* se caracteriza por un objetivismo centrado en los modelos literarios clásicos del pasado. Fruto del subjetivismo, en la poesía neorromántica la emoción dictará el tema, y fruto de la inmersión en la psiqué, su imaginación será tratada seriamente. En *The Movement*, en contra, el objetivismo hace que el tema dicte la emoción y el distanciamiento entre autor (sujeto) y objeto hará posible la aparición de la comicidad en su versión inglesa de *humour*.

Hay, con todo, un elemento de continuidad entre ambas poéticas, la objetivación. Tanto neorrománticos como *movementeers* no expresan su yo directamente, sino mediante elementos exteriores al autor (paisajes, personajes, por ejemplo) que objetivan sus emociones. En esta línea, cabe matizar el antirromanticismo de *The Movement*. Psicológicamente y a la vista del caso de Davie, pensamos con Florece Ellon (1989: 109) que "what they have in common is not the assertion of the power of reason, wit, order and

civilization over chaos, destruction and instinctual life but rather an unflogging interest in the question itself". Históricamente, podemos decir que, en su aspiración de retorno a un pasado ideal, *The Movement* constituye, de alguna manera, una reacción romántica de *fuga mundi*. Para Kingsley A. Weatherhead (1983: 4):

Movement poetry, in fact, occasioned some amazement for the mask of bland urbanity it assumed in order to neglect to face recent monstrosities -the Nazi death camps, in particular, and all the violence and cruelty for which they stand as the ultimate symbol, Vietnam and the other horrors rationally fabricated in this century; and the colossal political turbulence of our world.

Citando a Jones⁴, Kingsley Weatherhead (1983: 4) escribe:

To one critic, the reticence of the Movement seemed a flight into Georgian poetry, and his criticism is reminiscent of that which the Georgians encountered: Movement poetry was "a return to a personal well-ordered and fairly decent version of reality which denied the violence and the horror of the war which immediately preceded it".

Continuando con el punto de vista histórico, cabe calificar de moderna esta reacción contra la modernidad, al ser fruto, a nuestro juicio, de una ideología moderna: el nacionalismo. Tal como veremos más adelante, POD - una suerte de manifiesto de *The Movement*- supone la delimitación, frente al *modernism* norteamericano de origen romántico, de una poética distintivamente inglesa (citamos *in extenso*):

In some of the poets of the Movement, provincialism and philistinism added up to impenitent insularity; they were Little-Englanders, and were castigated for it, rightly. And not many of them would have given such weight as I did, and still do, to the opinions of a figure of the international *avant-garde*, Ezra Pound. All the same, I seem to detect that not only the struggle against Bohemia, but more generally an approach to poetry by way of its diction, comes more naturally to British writers and readers than to American. This is true at least if "diction" is taken in the sense I argue for - the sense in which, though all poems use language, only some employ a diction. (And I may as well say that I still

⁴ A.R. Jones (1969): "Necessity and Freedom". *Critical Quarterly*, 7 (Spring 1969), p. 11.

think this the only strict and useful meaning for the word). I argued that among the pressures which a poet must respond to, if he is employing a diction, are pressures of class-usage and of *speech*-usage, to the extent that all poems are written to be spoken, unless written to be sung. Every one knows that British society is class-ridden, and that in Britain the badge of class is speech; and that in American society this is not so, or not to the same degree. And so one might find reasons why there may be nuances of poetic diction to which the Englishman is sensitive because of his social conditioning, in a way no American is. There is nothing chauvinistic about such speculation. T.S. Eliot in one of his last essays decided that we were confronted with an unprecedented phenomenon: two distinct literatures, British and American, inside one language. If this is so (and leaving aside the troublesome actualities or probabilities of Anglo-Welsh, Anglo-Scottish, New Zealand literature, Trinidadian and so on), it cannot be insular chauvinism to applaud the emergence of emphases which do in fact distinguish one of the literatures in English from the other. It would be delightful if a living affinity with masters of prosaic diction such as Cowper and Crabbe, bearing in mind of course the Englishness of their subject-matter, were for a time to distinguish the British idiom in verse from the American, and British taste from American taste. Unfortunately, however, those of us who some years ago were castigating British taste for its insularity have lately got more than we bargained for, and we see with dismay young British writers slavishly imitating American styles of writing which have meaning and validity only in relation to specifically American predicaments. (POD, A Postscript, 1996: 197-202).

A la luz de la afirmación de Davie, podemos calificar de nacionalista el programa poético de *The Movement*. En palabras de E.J. Hobsbawm [1992: 66]

la identificación mística de la nacionalidad con una especie de idea platónica de la lengua, que existe detrás y por encima de todas sus versiones variantes e imperfectas, es mucho más característica de la construcción ideológica de los intelectuales nacionalistas, ... que de las masas que utilizan el idioma. Es un concepto literario y no un concepto existencial.

A la luz de esta afirmación podemos considerar a Davie un intelectual nacionalista cuya idea platónica se encarna históricamente en la literatura y sociedad del augústeo siglo XVIII. Esta fijación dieciochesca responde no sólo a una motivación individual, que examinaremos más adelante, sino también a razones de índole colectiva.

A nivel comunitario, en la focalización del siglo XVIII hallamos, a nuestro juicio, retroproyección de ideales (en cuanto a contenido de lo proyectado) y reacción al orden postbélico (en cuanto a acción de retroproyección). En cuanto al contenido de lo proyectado, es posible ver en él el reflejo de un determinado ideal social de los años cincuenta. De la misma manera que el siglo dieciocho en Inglaterra es -tras las turbulencias del diecisiete- el período de consolidación del poder burgués, los años cincuenta son -tras la agitación bélica y prebélica- la época del establecimiento del poder (económico, literario) de una amplia clase media. En ambos casos, a un estado de excepción asociado al exceso (heroísmo en lucha, metaforicidad en lenguaje) sigue una etapa de retorno a una normalidad asociada con la medida: "we all... got into harness again" (TC, 73). Los paralelismos son claros. Socialmente, en el siglo XVIII la burguesía era la clase *media* entre la aristocracia y el pueblo llano, y en la Inglaterra de la segunda posguerra mundial, los escritores de *The Movement*, a diferencia de los poetas consagrados de los años treinta y cuarenta, son de clase media. Del mismo modo, si el siglo dieciocho ve cómo la burguesía va desplazando a la nobleza, "*The Movement represented the first concerted though unplanned invasion of the literary Establishment by the Scholarship-boys of the petty-bourgeoisie*" (TC, 136). De la misma manera que la burguesía en el siglo dieciocho se propone cierta democratización política, el *Welfare State* aspira a una democratización económica que, en lo literario, se refleja en la aversión de *The Movement* a la excepcionalidad y a la poética (romántica y *modernist*) que la representa.

A la mediación de la burguesía en el siglo XVIII (entre pueblo llano y aristocracia) corresponden sus ideales políticos (*compromise* y equilibrio entre distintos poderes), éticos (morigeración) y estéticos (mesura). Análogamente, la mediación de la clase media (entre las clases alta y baja) en la segunda posguerra mundial se corresponde con sus ideales políticos (moderación), morales (ética del trabajo) y estéticos (clasicismo). La mediación social en ambas se traduce en unos ideales que tienen la medianía como centro y la estabilidad de dicha medianía como fin. El siglo dieciocho, es, por consiguiente, una pantalla adecuada en la que los escritores de clase media de *The Movement* pueden proyectar sus ideales políticos, éticos y estéticos. En este sentido Davie es el mejor articulador de "*The Movement's* nostalgia for the eighteenth century" [Morrison 1986: 162].

En esta retroproyección de los ideales de *The Movement* podemos ver también una reacción al orden postbélico. El hecho mismo de convertir en ideal (ideal-izar) el pasado supone, tácitamente, un rechazo del presente. Ese presente era, para la Inglaterra de los años cincuenta, la pérdida de su imperio y de su posición hegemónica mundial. Davie aclara que "'post-war' means for the British 'post-imperial'" (UB, 220) y explicita su sentimiento al respecto cuando afirma que se trata, en sus propias palabras de "the loss of a dimension" (TC, 72). La reacción a esta pérdida tiene dos vertientes: poética y socio-política.

Poéticamente, ante esa pérdida de lo exterior se reacciona encerrándose en lo interior. Frente a cosmopolitismo, insularidad. El *modernism* de Pound y Eliot, con su internacionalismo militante, es visto como la gran subversión de la tradición poética inglesa. A él oponen una tradición poética nacional truncada por estos autores y que, teniendo como exponentes a Hardy y los georgianos, se prolongaría en poetas como Owen y Robert Graves. *The Movement* sería así el gran entronque con esa tradición nacional inglesa frente a la esencial "inanglicidad" del *modernism*. Frente a los rasgos no ingleses del *modernism* -entusiasmo, grandiosidad, idealismo, trascendencia, totalitarismo e innovación radical-, *The Movement* opone las características típicamente inglesas de desapasionamiento, modestia, escepticismo⁵, intrascendencia, liberalismo y conservadurismo. Poéticamente, el *modernism* es visto como el culmen del romanticismo, el cual, para *The Movement*, es una suerte de *omnium malorum causa* que hizo degenerar la poesía. El romanticismo es, por ello, el abismo que hay que franquear, neutralizando sus efectos revolucionarios, para entroncar con los ideales augústeos que, en la medida de lo posible, se pretende restaurar⁶.

Esto nos permite pasar a examinar la segunda vertiente, socio-política, de la reacción a la pérdida del imperio. La interrupción de la tradición poética nacional inglesa coincide, para los *movementeers*, con el comienzo en 1914

⁵ El propio Davie habla de "my distrust of my own intellectualism" (TC, 67).

⁶ cfr. SE, 46, (el subrayado es nuestro): "For English poets of today must be engaged... in fighting their way back, from surrealism and *poésie pure* and belated Victorianism, to a classical dryness".

de la Primera Guerra Mundial. Baste leer el poema de Larkin "MCMXIV" y otras composiciones de escritores de *The Movement* (Cfr. Morrison, 1986: 192-210) para comprobar cómo la sociedad anterior a la gran guerra se percibe como una sociedad netamente articulada y cohesionada por su estructura jerárquica. Estas cualidades -neta articulación y cohesión jerárquica- son las que se encuentran en el siglo dieciocho. La causa última de la ruptura de dicha estructura social se encuentra en la revolución industrial. En palabras de Davie (POD, 24), "as England transformed itself into an industrial state, people were uprooted from native localities and from the social and cultural disciplines of settled communities". El desarrollo de la industrialización coincide en Inglaterra, *grosso modo*, con su gran expansión imperial. Dadas las relaciones -que analizaremos más adelante- entre sociedad cerrada y clasicismo y sociedad abierta y poética moderna, es comprensible ver cómo la reacción contra la sociedad moderna (estructura abierta) va acompañada de una reacción contra la poética moderna (forma abierta). La reacción a la pérdida del imperio no es su recreación o idealización, sino la negación del mismo y de todo lo a él asociado. Se vuelve idealmente a un tiempo, una sociedad y una poética anteriores, en cierto modo, al inicio de un proceso cuyo fin se deplora. Para negar el fin se niega el proceso, es más, se niega, de alguna manera, la idea misma de proceso.

El impacto de la pérdida hace rechazar el cambio y atrincherarse en el inmovilismo. En ello, la reacción de los *movementeers* al fin del período colonial es análoga a los españoles de la generación del noventa y ocho.

Frente a la pérdida del imperio proponen el ensimismamiento nacional (el famoso “problema de España”), la búsqueda de las esencias patrias, el retorno a una época preimperial y premoderna (en España, la Edad Media), la vuelta a la tradición y la exaltación de su poética (en España, por ejemplo, el romancero es visto como máximo exponente de la nacionalidad). Ambos movimientos desconocen las naciones periféricas del mismo espacio geográfico: peninsular (Cataluña, Vasconía, Galicia) o insular (Gales, Escocia). En ambos movimientos se rechaza la metrópolis cosmopolita y se ensalza el medio rural o provinciano por estar más a salvo de la modernidad. De igual modo, la modernidad poética ultramarina se ve como subversiva y degenerada. El rechazo del *modernism* por *The Movement* se corresponde con la aversión de los noventayochistas a las innovaciones en general y a las innovaciones en poesía en particular. La acusación de “inanglicidad” hecha al *modernism* es similar a la de la “inhispanidad” lanzada por Unamuno contra el modernismo.

Sin embargo, esta reacción al orden postbélico es, en el caso de *The Movement*, paradójica: el contenido de su acción (su ideario poético) es antirromántico, pero la acción misma es, al ejecutarse (retroproyección con idealización del pasado), típicamente romántica.

Paradójico, e irónico también, resulta dotar de un contenido antirromántico a una visión de la historia (literaria en este caso) característicamente romántica. *The Movement* ve en el romanticismo una

revolución que degeneró la literatura. Hay un antes de él (puro) y un después de él (impuro). En esta percepción de los hechos observamos el esquema mítico de la caída. El movimiento romántico es el mal hecho literatura, el agente que la hace pasar de un edénico y ordenado jardín en donde se cultiva cada especie (género) a una enmarañada y lujuriosa selva donde reina la confusión. El romanticismo es, en una palabra, la caída de la literatura. Sin embargo -de ahí la ironía y la paradoja- la caída (con su promesa de redención) es un mito profundamente romántico.

Igualmente romántico es el impulso sentimental (nacionalismo) que motiva dicha reacción. La nación, tal como hoy la entendemos (grupo de seres humanos que habitan un determinado espacio geográfico y están vinculados entre sí por historia y tradiciones comunes), es una idea romántica. Dicha idea es objeto, desde el romanticismo, de una transferencia de sacralidad: la nación será lo sagrado, la *sancta mater* de sus habitantes. La nación no será, como la iglesia romana antes de la reforma o el estado del antiguo régimen, ni *catholica*, que abarque varios grupos humanos, ni *mon-archica* (patrimonio de una persona). La nación será particular (privativa de aquellos que la constituyen) y *res publica* para quienes forman parte de ella. Dicha transferencia de sacralidad de la religión a la nación se hace extensiva a la cultura en general y a la literatura en particular. La cultura, y la literatura en especial por utilizar la lengua propia como vehículo y tratar sobre la realidad patria, es una religión laica que vincula a los nacionales y a la que éstos rinden culto. Su enseñanza sirve para crear consciencia de nación, de

pertenencia a ese grupo. De ahí el establecimiento, a partir del romanticismo, de los estudios literarios nacionales, con lo que esto implica de formación de canon, elaboración de historias, debate sobre criterios y especulación crítica en general. La literatura será, en la modernidad, una suerte de nueva teología.

The Movement, en su defensa de una tradición literaria inglesa, no hace sino poner en práctica principios del romántico nacionalismo: una nación, una literatura idiosincrática, tal como hemos visto en el *Postscript* que en 1966 añade Davie a POD. La gran paradoja de *The Movement* es que, románticamente (idealización del pasado, mito de la caída, idea de nación), niega la poética romántica.

La otra gran paradoja de *The Movement* es que, en su negación de la modernidad, resulta moderno. El contenido de su acción (negación de la modernidad) es antimoderno, pero la acción misma de negar, de rechazar lo establecido, es la acción moderna por excelencia. La negación funda la modernidad. Lo moderno es negar la tradición. En su negación de la negación, *The Movement* lleva al límite la paradoja de la modernidad: negando la negación afirma la continuidad (cfr. Paz [1990: 17]).

Teniendo en cuenta todos estos factores, podemos recapitular diciendo que *The Movement* constituye una reacción neoclásica en lo poético y moderna -romántica, nacionalista- en lo histórico.

B.2. AMBIVALENCIAS SOCIALES.

Según Blake Morrison (1980b) *The Movement* está inficionado de ambivalencias. Por un lado desea llegar a “‘the reader’ in general” (PIM, 74). Así, los *movementeers* se encuentran “going much further than halfway to meet readers, forestalling their objections, trying to keep in their good books” (PIM, 72). Por otro lado, la poesía de *The Movement* -y la de Davie es un ejemplo claro- está llena de alusiones eruditas para ser aceptado por la élite intelectual. En la misma línea, por un lado parecen ir contra el *establishment* poético que les acusa de “selling out to the middlebrows” (PIM, 72). Por otro lado, desean integrarse en él. Davie confiesa:

While I hadn't hope of many readers from the Tribune or the Sunday Times, I had hopes of readers from among this highbrow élite; and now when I reread my poems of those years it seems all too obvious how far I was ready to go to woo and placate these bodies of feeling and opinion. (PIM, 72-73)

Nuestro autor va incluso más allá y afirma que “ I addressed myself hopefully not to the academic profession but to a group within the profession, very consciously at odds with the rest and more or less committed, appropriately enough, to the idea of 'a minority culture'" (PIM, 73).

Otra contradicción derivada de las dos últimas consiste en la relación de *The Movement* con la publicidad. Por un lado, los *movementeers* se promocionan como grupo innovador en contra del *establishment*; por otro, para aplacar a ese grupo, simulan no querer saber nada de la publicidad:

Meanwhile all of us in the Movement had read the articles in *Scrutiny* about how the reputations of Auden and Spender and Day Lewis were made by skilful

promotion and publicity; and it was to placate *Scrutiny* readers that we pretended (and sometimes deceived ourselves as well as others) that the Movement was not being 'sold' to the public in the same way; that John Wain on the B.B.C., and later Bob Conquest with his anthology *New Lines* weren't just touching the pitch with which we others wouldn't be defiled... I remember nothing so distastefully as the maidenly shudders with which I wished to know nothing of the machinery of publicity, even as I liked publicity and profited by it. (PIM, 73)

Así, afirma que "we ridiculed and deprecated 'the Movement' even as we kept it going". (PIM, 72). Análogamente, frente al metropolitanismo de la élite, se presentan como provincianos, pero, por otro lado, realizan su publicidad en la capital. Son *Little Englanders*, pero sienten nostalgia imperial. Así, hablando de "the contraction of the once-imperial horizons of the English" (TC, 71), Davie admite que "I feel rather bitterly the loss of a dimension" (TC, 72).

En suma, *The Movement* es ambiguo socialmente: exteriormente, se dirigen a un lector común -de clase media culta- y se presentan como provincianos en contra de la élite metropolitana y académica; interiormente, sienten nostalgia imperial y adoptan estrategias para integrarse en esa élite: erudición y publicidad en la capital.

B.3. EVOLUCION POSTERIOR.

Estas ambivalencias sociales evolucionarán hasta la ruptura a partir de 1956. Una vez consolidado el grupo, los poetas se ven libres de la obligación de proyectar una determinada imagen pública para ser aceptados. Cada uno seguirá, a partir de entonces, su trayectoria personal. En el caso de Davie,

nuestro autor se mantendrá siempre fiel al logicismo y al nacionalismo de *The Movement*. Se distanciará, sin embargo, del *Little Englandism*, llegando a afirmar que "Amis's and Larkin's dislike of foreign travel and foreign languages seems meant to ingratiate them with aggressively insular philistines among their readers". (PIM, 72).

Nuestro autor se abrirá críticamente a Estados Unidos, Rusia y Polonia. Su nacionalismo, sin embargo, será la idea retrógrada, literario-religiosa de un *passéiste*. Con el tiempo, Davie llega a ser un exponente de cómo (Morrison, 1980b: 228) "Church for the Movement was yet another example of an English continuity now threatened with extinction". Del mismo modo, Davie se desmarca de la búsqueda del lector común e imprime a su obra una *orientación decididamente erudita*. Paralelamente, en lo ideológico su conservadurismo se acendra hasta convertirse en reacción. Psicológicamente, Davie mantendrá también el conflicto de *The Movement* entre logos e irracionalidad. El primero vence, pero a costa de estar constantemente amenazado por el segundo.

En resumen, tras 1956 cada escritor *movementeer* evoluciona separadamente. Manteniendo el logicismo y el conflicto de logos e irracionalidad de *The Movement*, Davie transforma el nacionalismo de la corriente en una idea literario-religiosa y abandona la búsqueda del lector común y la insularidad para centrarse en la erudición y abrirse a las literaturas norteamericana, polaca y rusa.

PRIMERA PARTE: PENSAMIENTO CRITICO

I FUNDAMENTOS TEORICOS DE LA POESIA DE DAVIE: ANALISIS DE *PURITY OF DICTION IN ENGLISH VERSE* (1952) Y *ARTICULATE ENERGY. AN INQUIRY INTO THE SYNTAX OF ENGLISH VERSE* (1955).

I.1. LA COSMOVISION COMULGATORIA.

En el capítulo anterior hemos visto cómo *The Movement* constituía el grupo poético en el que se inserta el arranque de la obra de Davie. Caracterizado por su reacción a la poesía neorromántica y a su cosmovisión basada en un individualismo irracionalista, *The Movement* representará en Inglaterra una poesía caracterizada por lo que, en palabras de Bouñoso [1985, II: 396], podemos llamar "cosmovisión... comulgatoria".

En dicha visión del mundo [Bousoño 1985, II: 392-423] el yo se ve inscrito en su circunstancia en el mundo y el mundo prevalece sobre ese yo. Si la poesía neorromántica es individual, *The Movement* apreciará lo comunitario. Si la originalidad ocupaba la cúspide de la jerarquía axiológica de los neorrománticos, el mismo lugar ocupará la participación en la escala de valores de los *movementeers*. Si el poeta neorromántico expresaba su realidad íntima de modo fuertemente irracional y tenía -consiguientemente- un público minoritario, el *movementeer* aspirará a una audiencia mayoritaria y, para ello,

hablará de la realidad colectiva de una manera básicamente racional, al ser la razón universal y entendible por todos.

Estos factores constituyen lo que Bousoño [1985, II: 86] llama "modificantes extrínsecos", o sea, "creencias, opiniones, saberes nuestros sobre el mundo", modificantes, en este caso, de la poesía de *The Movement*. Dichos modificantes extrínsecos, a su vez, se reflejan en unos procedimientos intrínsecos, "moldeamientos expresivos" referidos a la ley de la "individualización" de un contenido psíquico [Bousoño, 1985, I: 90-131], o ley intrínseca de la poesía. Davie, como teórico de *The Movement*, expone dichos procedimientos en sus libros críticos fundantes, *Purity of Diction in English Verse* (1952) y *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry* (1955). El propio Davie, en su "Foreword to the 1992 Edition" a la edición conjunta de POD y AE, reconoce la historicidad de dichos libros y su carácter de reacción frente a la poética moderna:

That reality was post-war - more insistently so, for obvious reasons, in Plymouth than in Dublin. The sense of this has faded for me over the years, and now I must exert myself to recall it. It was a matter of 'picking up the pieces'. What I and my friends of those days took for granted was that the Second World War had invalidated even those radically diminished principles and sentiments that had survived the war of 1914-18. In poetics the assumptions of the 1920s and 1930s had to be questioned, no less than those of the 1880s and 1890s which our fathers in the art in the inter-war years had exploded and derided. We had to go back to basics. And that - 'Back to Basics' - is the flag that flew, and I think still flies, over both these books.

Por claridad metodológica, agruparemos los procedimientos intrínsecos contenidos en dichos libros de acuerdo a sus características y, por ello, los incluiremos en dos grandes apartados: a) anti-irracionalismo; y b) anti-

individualismo. Los primeros reaccionan contra el irracionalismo de la poesía neorromántica; los segundos, contra el exacerbado individualismo de la misma. El moralismo en tanto que modificante extrínseco, es objeto de análisis en un apartado posterior.

I.1.1. Procedimientos intrínsecos: anti-irracionalismo y anti-individualismo.

I.1.1.1. Anti-irracionalismo.

Definimos el irracionalismo como la técnica consistente en asociar, de manera preconsciente, dos realidades dispares con un mismo significado [cfr. Bousoño 1985, I: 195]. Esta característica es el denominador común que subyace, principalmente, a la metáfora en toda la poética moderna [Bousoño, 1985, I: 192] en sus tres variantes de imágenes visionarias, visiones y símbolos. Dicha metaforización es, a su vez, el resultado de una fuerte sustitución operada sobre la lengua [cfr. Bousoño, 1985, I], ya que [Bousoño, 1985, I: 230], a nivel verbal el mundo se expresa “a través del lenguaje conceptual” y la lengua es “puramente conceptual” [1985, I: 109-1109]. En una cosmovisión en la que el mundo, según Bousoño, adquiere preeminencia sobre el yo, se buscará lo que [1985, II: 263] llama “distensión”: “uso de un lenguaje si no por completo 'lengua', próximo a la 'lengua', o sea, un lenguaje sin sustituciones o con muy pocas”. La anti-metaforización es, pues, consecuencia de dicha visión del mundo y llevará a Davie a defender, frente a

la *sustitución* lingüística que supone la creación de nuevas metáforas, la *restitución* metafórica que denomina como "dicción pura".

1.1.1.1.1. Restitución metafórica: "pure diction".

Davie, en POD, 175 afirma que "to have no respect for language is to have none for life". Al hacer equivalentes la lengua y la vida, respalda la ecuación "mundo = lenguaje conceptual" arriba citada, al ser la lengua, según vimos, puramente conceptual. Según expone nuestro autor, para respetar la vida se necesita una dicción que sea "a selection from the language of men" (POD, 5), precisamente "a selection from the language commonly used" (POD, 12). De acuerdo con otra característica universalizante del período, el logicismo, esa selección ha de conformarse a las reglas racionales: "if a bad diction is the result of selecting from the language at random, according to the whim of fashion, then good diction comes from making a selection from the language on reasonable principles and for a reasonable purpose" (POD, 6). Trascendiendo la mera 'bondad' de la dicción, hallaremos una dicción pura cuando se revitalicen metáforas caídas en desuso. Esto es, "poetry re-creates a metaphor whenever it makes us aware, with new or renewed nicety, of the meaning of almost any word" (POD, 62).

No obstante, coincidente con Bousoño [1985, II: 263], Davie sostiene que no todas las zonas del poema se ponen de relieve:

The question of strategy, of where and how to create the new metaphor or re-create the old, so that it may have the greatest effect. The right strategy is not

to reveal the metaphor, the concretion, in every word used... If all the words we use are dead or dormant metaphors, then in any one poem the poet must permit the greater part of such words to continue sleeping or shamming dead. Only in that way can he bring into prominence the metaphors he has for the moment selected to create or re-create. (AE, 134)

Esta "resurrección semántica" de la dicción pura es concomitante con la referencia a un corpus escritural determinado, en donde los significados se hallan codificados. Se afirma mediante este acto la concordancia literaria -con lo que tiene de participación en colectivo- frente a la originalidad singular defendida por la poesía moderna. En palabras de Davie,

This habit of inconspicuous reference to previous literature and specially to a hallowed canon, classical or scriptural, is obviously related to what I have argued is the distinguishing excellence of a pure diction, the practice of refurbishing, old metaphors gone dead, rather than the hunting out of the new ones. (POD, 75).

Por ello; "if the function of pure diction in poetry is to purify the language by revivifying dead metaphor, we shall look for purity of diction in writing at the end of a strong tradition" (POD, 32).

Las reglas de esta pureza de dicción son sincrónicas (conversacionales, o sea, supraindividuales), que sitúan al poeta en su sociedad, y diacrónicas (que insertan al poeta en la historia):

A pure diction is governed by two sorts of precedent, on the one hand the usages of previous poets, on the other hand the usages of polite conversation... The dead metaphors of poetry are brought to life by the tang of common usage; and vice versa (POD, 33).

La dicción garantiza la dimensión comunitaria en contra del individualismo neorromántico al que Davie se refiere cuando afirma que "what

is almost taken for granted to-day, the principle that in any sort of writing that style is best which transmits most accurately the thought or the feeling of the writer" (POD, 179-180). A este respecto, a propósito de Byron Davie afirma que: "after this a poet has only one subject - himself ... We can only choose between traditional forms (the diction goes with them) and a deprecating wit" (POD, 132). Análogamente, frente al fragmentarismo moderno, la dicción pura mantiene la unidad del poema como conjunto:

Between amorphous poems and impure diction the connection is obvious. It is one function of pure diction to maintain a consistent tone of discourse throughout a poem. Where a poem in that sense is not wanted, but only a passage of poetic thought, the diction is wilfully dislocated to mark the spasmodic nature of the whole. (POD, 126)

Igualmente, "the poetry which tries to seem improvised will be spasmodic; a consistent tone of discourse will not be wanted in such poetry, any more than the consistent development of a single theme" (POD, 125). Asimismo, la observancia de una dicción pura se considera una garantía de respeto a la civilización entendida como herencia cultural. Si en la poesía moderna la emoción buscaba el tema, ahora el tema busca la emoción, la dicción de acuerdo con las pautas culturales: "not only does any given diction vary according to genre (i.e. according to the effect the poet wishes to produce) and according to the tone, but one scheme or structure of diction will vary from another, because of the different cultures from which they spring" (POD, 9).

Esta dimensión circunstancial de la dicción (en el espacio por la sociedad, en el tiempo por la literatura) resulta en responsabilidad ética: "we

are saying that the poet who undertakes to preserve or refine a poetic diction is writing in a web of responsibilities. He is responsible to past masters for conserving the genres and decorum which they have envolved" (POD, 16).

Afinando más su razonamiento, Davie afirma que "the enlivening of dead metaphors is in the end indistinguishable from all those arrangements of words which, by contrast, antithesis, juxtaposition, force us to redefine meanings and pick our words with nicety" (POD, 76). Así, se recrea una metáfora cada vez que se deslexicaliza una palabra:

Poetry re-creates a metaphor whenever it makes us aware, with new or renewed nicety, of the meaning of almost any word. To say this is to use 'metaphor' in a specially extended sense... and it is better, when dealing with this sort of achievement, to forget about metaphor, and following Johnson, to call it strength (POD, 62).

Dicha *strength* es "a tightening... a matter of compression and concentration" (POD, 212). Dicho diferentemente:

Strength... is close and compact syntax, neither more nor less. And it is too a virtue of authentic syntax, not of the pseudo-syntax that is music. (...) To be "strong" poetic syntax must bind as well as join, not only gather together but fetter too... Verse may be "strong" or it may "aspire to the condition of music"; it cannot do both. (AE, 60).

Cuando ocurre, esta cualidad confiere a la poesía un carácter prosaico: "Where this strength occurs in poetry, that poetry must be said to have the virtues of good prose" (POD, 68). Esta virtud es "carrying precise observation" (POD, 187).

1.1.1.1.2. Personificación, generalización y circunloquio.

Antes de pasar a analizar la sintaxis, cabe estudiar otros mecanismos que resaltan el carácter conceptual y generalizador de la lengua: la personificación, la generalización y el circunloquio.

Estos tres mecanismos están relacionados con la restitución metafórica. La personificación resulta de "this habit of throwing metaphorical force from noun to verb" (POD, 38). Según explica Davie, "it must be seen that an abstraction is personified to some extent as soon as it can govern an active verb" (POD, 38). Afinando más, "what matters is the extent to which personification can be truly metaphorical; and on this showing the extent to which it can be metaphorical depends upon the verb it governs" (POD, 39). Otro método de personificación es "stripping the action of adverbs..., and transferring the sense of them to the personified agent, making them prosaic and logical, with a sobering ring" (POD, 39-40).

La generalización, cuando se da, "implies a view of the natural creation as a divinely ordered hierarchy" (POD, 43-44). En cuanto a la adjetivación en la generalización, "the characteristic epithets of eighteenth-century poetry have a generalizing effect, for they specify only to the extent that they place a thing in its appropriate class, or assign it its appropriate function" (POD, 47). Por lo que a verbo respecta, "verbs, like other parts of speech, are often generalized... Collin's verb [mitigate] is entirely abstract... it does the verb's

function in a divine scheme" (POD, 51-52). Si bien "the generalizing word re-creates the metaphor" (POD, 53), es preciso saber utilizar este recurso adecuadamente, ya que "personifications and generalizations are justifiable according as they are 'worked for'" (POD, 46).

El circunloquio se divide en perífrasis y circunloquio propiamente dicho. La perífrasis tiene valor clasificatorio. Así, hablando del ejemplo "denizens of the deep" en un esquema general como perífrasis de pez, Davie anota:

It was observed that conventional epithets were sometimes justifiable, as classificatory rather than specific or particular. In the same way... if the poet's intention was not to see fish in and for themselves, but as one class of the natural hierarchy, it would be proper for him to present them as 'denizens' of the deep'. (POD, 54)

El circunloquio se usa como mecanismo de decoro al tratar objetos considerados vulgares. Así, comentando un poema de Cowper, Davie escribe: "The circumlocution, we observe, is not adopted to avoid mentioning a supposedly vulgar object, but to prepare and apologize for its introduction". (POD, 57). El circunloquio prepara la visión del objeto aludido en términos generales: "the poet gradually lets down the tone until the cucumber can be introduced. This gradual introduction makes a case which will bear scrutiny for seeing the cucumber in generalized terms, in terms of those selected generalities within which the whole poem is working" (POD, 57).

El uso del recurso debe ser, sin embargo apropiado, ya que "circumlocution is vicious when it is merely prolix". Si se usa bien, purifica el lenguaje: "thus circumlocution is neither good nor bad in itself. When it is good,

it ensures a consistent tone of discourse. And if, as I.A. Richards maintained, tone is an aspect of meaning, then to preserve a consistent tone is one way of defining meanings and purifying the language" (POD, 61).

Recapitulando, el antirracionalismo se traduce en procedimientos estilísticos que resaltan el carácter conceptual y generalizador de la lengua. Dichos procedimientos son la restitución metafórica de la dicción pura, la personificación, la generalización y el circunloquio.

1.1.1.2. Anti-individualismo.

Definimos el individualismo [Bousoño 1985, II: 244] como "confianza en mí mismo, considerado como hombre". Dicho individualismo es exacerbado en la poesía moderna [Bousoño 1978, II: 393]. Consecuentemente, en dicho lapso temporal, la poesía tiene una voluntad minoritaria, que se refleja en su irracionalismo. *The Movement*, en cambio, descubre al otro y tiene voluntad mayoritaria. Dado que la lengua es "patrimonio común de un grupo humano" [Bousoño, 1985, I: 98], la poesía que él llama "poscontemporánea" intentará plegarse lo más posible a normas que regulan dicha lengua. Entre ellas, la más abarcante -por presuponer no sólo la articulación fonética, sino la corrección morfológica y la propiedad semántica- es la sintaxis. La sintaxis se define [RAE, 1995: 1886] como "parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos".

Davie, en esta línea de voluntad mayoritaria, afirma: "the poet's churches are empty, and the strong suspicion that dislocation of syntax has much to do with it. After all... modern poetry is obscure and it would be less so if the poets adhered to the syntax of prose" (POD, 97). Este prosaísmo es coherente con esa cosmovisión comunitaria ya que [Bousoño, 1985, II: 264] "el lenguaje propiamente social [está] constituido por lo que... llamamos 'lengua'" y es "la prosa, de entre los medios literarios de expresión, el más cercano a la 'lengua'". De ahí que el prosaísmo -frente a la subjetividad de la lírica- se relacione con la objetividad y que Davie, a propósito de un poema de Landor, afirme que "the language is prosaic in the best sense carrying precise observation" (POD, 187).

Para Davie, prosaísmo equivale a sintacticidad, ya que la "syntax of prose" es "a part of formal grammar" (AE, 19). Dado que la lengua es conceptual, su norma es logos, razón:

Where there is authentic syntax in poetry (syntax, that is, not wholly different from the syntax of logician and grammarian) the poem retains hope of the conscious mind's activity; when he has lost that hope, his syntax is either dislocated together, or else turns into music. (AE, 151-152)

Por ello, "it is hard not to agree with Yeats that the abandonment of syntax testifies to a failure of a poet's nerve, a loss of confidence in the intelligible mind, and the validity of such activity" (AE, 129). Según nuestro autor, "there is a road plainly open from the intelligible structure of the conscious mind to the intelligible structure of the sentence" (AE, 125). Dicho de

otro modo, sintaxis, para Davie, supone significado, no sentimiento: "and in so far as we can distinguish between the sense of a poetic passage and its feeling, what we are looking for belongs to the first of these, to the conveying by poetry of paraphrasable meaning" (AE, 57). Este sentido, para Davie, debe ser "fuerte": "'strong sense', we perceive, is 'compacted' and 'short'. It requires 'closeness of expressions'. And it vanishes when expressions are too long and too diffuse (...) 'strength', as the eighteenth century understood it, was the ability to crowd much meaning into a short space" (AE, 58). Esta fuerza sintáctica es incompatible con el musicalismo:

Strength, in other words, is close and compact syntax, neither more nor less. And it is too a virtue of authentic syntax, not of the pseudo-syntax that is music. (...) To be "strong" poetic syntax must bind as well as join, not only gather together but fetter too... Verse may be "strong" or it may "aspire to the condition of music"; it cannot do both. (AE, 60)

Por musicalismo entendemos no musicalidad - es decir, no la cualidad auditiva derivada de una secuencia de sonidos armoniosamente dispuestos-, sino la tendencia basada en imitar la *idea* de la música -tal como la defendía Verlaine - [Bousoño 1985, II: 378] "*en cuanto que la música carece de fondo conceptual y es puramente sugestiva*" (sic). Este musicalismo (cfr. Bousoño [1985, II: 378 y ss.]) está en base de la técnica de implicación de la poesía moderna.

En esta dirección, el prosaísmo -basado en al observancia de las reglas de la lengua- se opone a la fuerte poeticidad (lenguaje con numerosas sustituciones) de la poesía moderna. Del mismo modo, y como resultado del

logicismo, este prosaísmo se reviste -frente al agudo lirismo de la poesía del período anterior- de epicidad entendida como estilo narrativo, o anécdota, explicitación. De ahí que Davie afirme: "in order to find room for authentic syntax in poetry, we have to admit that poetry may talk about, describe, comment explicitly on the experience it presents" (AE, 157).

Coincidente con Bousoño en la relación entre musicalismo e implicación, Davie señala el origen sintáctico del fenómeno: "a poem in the symbolist tradition, a poem which works by the arrangement of images, letting the meaning flower unstated, as it were, from the space between them. It follows, I think, that dislocation of syntax is essential to all poems written in this tradition" (POD, 92).

De acuerdo también con Bousoño, considera moderna a la poesía posterior al simbolismo: "somehow, we acknowledge, modern poetry begins with symbolism. Modern poetry, we say, is post-symbolist poetry" (AE, 148).

La poesía de este período se caracteriza por la afirmación de un tipo de sintaxis no gramatical: "what is common to all modern poetry is the assertion or the assumption (most often the latter) that syntax in poetry is wholly different from syntax as understood by logicians and grammarians", (AE, 158). Este tipo de sintaxis es el que Davie denomina musical:

Poetic syntax is like music when its function is to please us by the fidelity with which it follows a "form of thought" through the poet's mind *but without defining that thought*. [...] the "thought", we said, in poetry, is "the experience". Hence it includes, if it is not the same as, Mrs. Langer's "feeling". (AE, 86)

Este tipo de sintaxis constituye, para Davie, una perversión. Así, habla de (el subrayado es nuestro), "When a poem abjures even the forms of syntax, or when it retains those forms but perverts their function to make syntax into music, or when it uses syntax only incidentally, articulating rather through images spaced by rhythms". (AE, 161). Dentro de la teoría davieana, la sintaxis musical usada por el simbolismo puede constituir una perversión porque altera la naturaleza misma de la lengua. La sintaxis es ordenamiento perteneciente a la lengua y, por tanto, conceptual y consiguientemente universal. Si este ordenamiento se desconceptualiza, pierde, por tanto, su carácter universal. De ahí que, asintiendo tácitamente a la ecuación "mundo = lenguaje conceptual" [Bousoño, 1985, I: 230], Davie hable de "the inadequacy of the symbolist and post-symbolist tradition" (AE, 161) por su "tendency... to make the world of poetry more autonomous" (AE, 161), ya que "the symbolist poem is what it says" (AE, 161).

Frente a estas cualidades de singularidad y esteticismo, propias de la poesía moderna, Davie opone los valores de participación y comunión:

A poetry in which the syntax articulates only "the world of the poem" is said to be "pure", "absolute", "sheer", "self-sufficient". Wordsworth's poems... Their syntax is not "pure" because it refers to, it mimes, something outside itself and outside the world of its poem, something that smells of the human, hence of corruption. It is my case against the symbolist theorists that, in trying to remove the human smell from poetry, they are only doing harm. For poetry to be great, it must reek of the human, as Wordsworth's poetry. This is not a novel contention; (AE, 165)

Fue, sin embargo, el movimiento al que Wordsworth pertenecía el que inició la perversión sintáctica: "Symbolism... only pushes to a logical conclusion the implications of Romantic poetry theory. It was the Romantics who first suggested, by implication, that syntax could have only a phantasmal life in poetry" (AE, 61). Este fenómeno es perfectamente explicable si tenemos en cuenta el característico individualismo romántico. Así, hablando de Mrs. Langer, Davie escribe: "for her, too, when a poet seems to speak about the thought he has had, he is really speaking about himself in the process of having them. And so, when the poet uses the syntactical form of the logical proposition, this form is empty, phantasmal, a sleight of hand" (AE, 23).

Refiriéndose a otro romántico, Davie anota:

According to Coleridge, conceptual thinking outstrips thinking in images; for H. M. McLuhan, as for most symbolist and post-symbolist theories, the truth is just the other way round - images, if cunningly arranged, can get beyond concepts. At this point, the alignment of forces, for and against authentic syntax in poetry, is particularly clear. (AE, 154)

Así, de un lado tenemos la razón, el orden -aspiración de las poéticas neoclásica y de *The Movement*- y de otro la intuición, la improvisación y la fragmentación, características de las poesías romántica y moderna: "as my friend Ted Weiss has written..., the Anglo-American poetic scene is more than ever dominated by 'the intuitive, the improvisatory, the fragmentary, as against reason, syntax, order'" (AE, x-xi)

Esta asintacticidad va, para Davie, asociada al versolibrismo:

If Landor was right in thinking that images in a poem must be "spaced", then if the poet abandons the spacing he can get by syntax, he has to find other means. Eliot and Pound find typography; the pause at the end of lines or spaces in the middle of the lines represent the interval which must be left by the reader between the impact of one image and the impact of another. Abolish syntax and you tend to avoid metre: free verse becomes a necessity. (AE, 125)

Del mismo modo, Davie descalifica la ironía por incurrir en pseudosintaxis:

To the purist, where there is irony, there must be pseudo-syntax, because an ironical statement belies its own syntax, meaning something other than what the syntax says. The exaggerated value placed on irony in modern criticism is either a cause or a symptom of our dislike of authentic syntax in poetry. (AE, 53)

No obstante su defensa del logicismo de la sintaxis gramatical, Davie a modo de concesión, admite que "we have to admit that poetry may talk about, describe, comment explicitly on the experience it presents... But it is important to realize that there is no need to do so" (AE, 157). Observa, asimismo, que:

In the 1960s and today, not all poets who abandon or disrupt syntax do so for aggressive or egotistical reasons. There are some who would claim by doing so to celebrate certain natural or cosmic processes which know nothing of transitive or intransitive, of subjects, verbs, or objects. (AE, xiv)

Concede, también, que la sintaxis es "meaningful arrangement" (AE, 19), y que

there are in language systems of articulation other than syntax. There is, in particular, the articulation indicated by the "figures auricular" of the old rhetoric books, the relations that words strike up among themselves by similarities of sound or written appearance known to us as metre, quantity, assonance, rhyme. If we are to trust words to do our thinking for us (and we have shown that we may and do - by articulating themselves words articulate thoughts), we must trust them when they make this sort of pattern, no less than they make the patterns we call syntactical. (AE, 138)

En el caso de la rima, sin embargo, Davie postula la subordinación de lo auricular a lo racional: "articulation by rhyme depends upon syntax as much as articulation by images" (AE, 139).

En una línea más abierta, Davie esboza en AE una quintuple tipología sintáctica en la poesía que pasamos a definir a continuación:

1.- Sintaxis subjetiva.

"Poetic syntax is *subjective* when its function is to please us by the fidelity with which it follows the "form of thought" in the poet's mind". (AE, 68-69).

2.- Sintaxis dramática.

"Poetic syntax is *dramatic* when its function is to please us by the fidelity with which it follows the 'form of thought' in some mind other than the poet's, which the poet imagines". (AE, 76).

3.- Sintaxis objetiva.

"Poetic syntax is *objective* when its function is to please us by the fidelity with which it follows a form of action, a movement not through any mind, but in the world at large". (AE, 79).

4.- Sintaxis musical (ya definida).

5.- Sintaxis matemática.

"Poetic syntax is like mathematics when its function is to please us in and for itself". (AE, 92).

El propio Davie reconoce, sin embargo, la dificultad de distinguir netamente entre dichas categorías sintácticas. Así, dice de la sintaxis dramática: "the second kind of syntax is so obvious a corollary of the first that it may seem pedantic to distinguish them". (AE, 76). En cuanto a la sintaxis subjetiva, reconoce que "this definition is unphilosophical... for any form or movement in the external world is in the process of observation taken into the poet's mind and must dwell there until it is bodied forth in his writing" (AE, 79). Pese a todo, este tipo de sintaxis es predicable, ya que "nevertheless, common sense sees an obvious distinction between the movement of a feeling through a man's mind, and the movement of destiny through his life". (AE, 79).

En cuanto a la sintaxis musical, 'the thought', we said, in poetry is 'the experience'. Hence it includes, if it is not the same as, Mrs. Langer's feeling". (AE, 86). El problema radica en que este tipo de sintaxis suele ser el soporte de poemas que utilizan el "objective correlative", "the invention of a fable or an 'unreal' landscape, or the arrangement of images, not for their own sake, but to stand as a correlative for the experience that is thus the true object of a poem in which it is never named" (AE, 86). Davie afirma que "poems written in this mode employ syntax that seems to be subjective and objective at once" (AE, 86).

En cuanto a la sintaxis matemática "in practice it may be (indeed it is) very difficult indeed, quite often, to distinguish syntax like music from syntax like mathematics" (AE, 92). Este tipo de sintaxis, además, se puede confundir con la sintaxis objetiva:

I have given examples from Pope to illustrate another category of poetic syntax which I have called "objective" and I think there is some danger that the high shine of artifice over the surface of the best Augustan verse will lead readers to think of their syntax as "like mathematics" when in fact it has a more mimetic function, clinging closely to experience behind it. Still, it cannot be denied it is in the eighteenth century that we find most of this Euclidean syntax" (AE, 94-95)

A pesar de la dificultad de establecer categorías claras y distintas de sintaxis poética, esta clasificación debe señalarse como un primer intento de Davie -un signo tímido- de salir de las estricturas de la poética neoclásica, en la que -pese a todo- se halla inmerso.

Recapitulando, el anti-individualismo se traduce en una sintaxis prosaica, propia de la gramática, frente a la sintaxis musical de la poesía simbolista y postsimbolista. Si bien Davie intenta una apertura mediante el establecimiento de una quintuple tipología sintáctica, la clasificación establecida resulta inviable.

I.1.2. Modificante extrínseco: moralismo.

El moralismo, el énfasis en la responsabilidad ética de la persona en tanto que partícipe de una comunidad, es un modificador extrínseco, consecuencia de la cosmovisión comulgatoria propia de la poesía

poscontemporánea. Frente a la singularidad licenciosa del poeta contemporáneo, el escritor poscontemporáneo se afirmará como un sujeto inscrito en una comunidad con la que se vincula primeramente a través de un código deontológico.

En primer lugar, la responsabilidad del poeta es hacia el propio lenguaje. Esta responsabilidad, como hemos visto, se asocia en Davie al uso de una dicción pura, uso que, a su vez, entraña una triple responsabilidad: ante su público lector, ante la herencia literaria recibida y, a la postre, ante la moral:

We are saying that the poet who undertakes to preserve or refine a poetic diction is writing in a web of responsibilities. He is responsible to past masters for conserving the genres and decorum which they have evolved... He is responsible, as all poets are, to his readers; he has to give them pleasure, and also, deviously or directly, instructions in proper conduct. (POD, 16)

En este sentido, Davie arremete no sólo contra la práctica sintáctica de la poesía romántica y moderna (cfr. *supra*), sino contra la teoría sintáctica subyacente a dicha práctica poética. Así,

It has long been acknowledged that the poet enjoys a special licence in the matter of making nouns do the work of verbs, adjectives of nouns, and so on... But now it can be claimed that this sort of thing is at the very heart of poetry, since it represents a re-creation by the poet of the natural patterns of experience. (AE, 146)

Ese “now” se refiere, de manera próxima, a la teoría gramatical de Jespersen -que postula que el origen de la palabra está en la experiencia- y, de manera más general, a la concepción de la naturaleza en boga a partir del romanticismo. Para Davie,

The Romantic Age... is one of the most momentous changes in the history of poetry. It marks the disappearance of the Renaissance conviction about the poem as a made thing, thrown free of its maker, something added to creation and free-standing in its own right. The poet hereafter is legislator, seer, scapegoat and reporter; he is no longer an artificer. And, from this time forward 'artificial' is a term of dispraise... Now 'artificial' is opposed to 'natural' where before it had belonged to it... This glorification of the natural, and its equation with the spontaneous, the amorphous, the artless and the personal, is still a patent force in the writing and reading of poetry. (POD, 125-126)

Davie, en cambio, defiende "the Renaissance idea of a poem as artifact, a shape in space and time, added to creation, thrown out by will and energy, and the more elaborate the better" (POD, 170). Esta concepción, fundada en el racionalismo naturalista, culmina en el siglo XVIII. En dicha época [Bousoño, 1978, II: 197] "se adora todo lo que es naturaleza y lo que a la naturaleza pertenece o se le avecina, porque la naturaleza se piensa como puesta en razón". Según explica el crítico asturiano [Bousoño 1985, II: 176],

La naturaleza es buena, bella y verdadera; seguirla constituye el supremo bien, puesto que nos encamina hacia nuestra perfección, que en ella (y sólo en ella) reside. Cuando de ella nos apartamos, incidimos miserablemente en el mal, en el error, en la disonancia... Acercarnos lo más posible a nuestra naturaleza es ser mejores.

Dado que la naturaleza del hombre es ser animal racional, cuanto más racional -elaborado, artificial- fuera un poema, mejor: así seguía más fielmente la naturaleza del hombre. Por ello en dicha época lo natural se asociaba a lo artificial. De acuerdo con esta visión racionalista de la poesía, Davie escribe: "to identify the primitive with the natural, and the natural with the genuine, is to imply that the idiot is the only honest man. We can reach the point where to write poetry or read it, we have to behave like idiots" (AE, 146).

En esta misma línea, la elaboración de un poema supone un manejo responsable de la lengua y, asimismo, una responsabilidad ante los lectores plasmada en “a tacit compact between writer and reader” (AE, xii), como el existente en “the eighteenth century, when author and reader alike agreed about what experiences should be brought into the public domain, what others should remain covert” (AE, xii). Esto, a su vez, supone la tácita concordancia de Davie con la visión dieciochesca del moralismo “como coincidencia ética de autor y lector” [Bousoño, 1985, II: 50]. Davie, no obstante, no se engaña sobre la época actual y la imposibilidad de llevar dicho contrato a la práctica. En el “postscript” a AE (escrito en 1977) afirma que a mediados de los años cincuenta:

There were certain writers who agreed with themselves to write as *if* such contracts existed between writer and reader, although they knew that didn't exist, and couldn't. This is a quite different matter: a deliberate stratagem undertaken so as to will into being conditions which ought to exist, but don't. And for those of us as writers from the 1950s into the 1970s it is still the only honourable stratagem that we can practise - to act as if the writer and his readers were still the civilized people that they may have ceased to be. (AE, xiii)

Dado que, tanto en el neoclasicismo como en *The Movement* se busca un público lector mayoritario, el contrato será un contrato conforme al patrimonio verbal común, es decir, a la lengua y, en definitiva, a la sintaxis:

But we can usefully recall the notion of a contract between poet and reader. For syntax to be used in verse, the reader has to grant something to the poet - he has to agree to let some words pass in the reading in the faith that their articulated context will give them the meaning they seem to lack in isolation. A poet who abandons syntax makes no such claim. (AE, 128)

Si no se observan los términos del contrato, el poeta pierde control de la reacción de su público: "once the poet abandons the traditional forms of contract he has no control over who shall countersign the document that is his poem" (AE, xiv).

Desarrollando esta idea, Davie explicita que el uso de una dicción pura presupone una homogeneidad social: "the poets under discussion (Johnson, Goldsmith) often regarded themselves as spokesmen of the middle classes, which they valued as the most stable element in the commonwealth" (POD, 14). Históricamente, esa sociedad homogénea es, se nos dice, la sociedad del siglo XVIII. Dicha sociedad -es importante tenerlo en cuenta- es preindustrial. La industrialización, según Davie, destruyó las condiciones sociales requeridas para la convencionalidad de la dicción poética: "presumably, the violent dislocation of English society at the end of the eighteenth century (the Industrial Revolution) had destroyed the established codes of social behaviour" (POD, 138-139).

El preindustrial siglo dieciocho es el ideal al que aspira nuestro autor. Al igual que en dicho siglo, Davie inviste al poeta de responsabilidades. La observancia de la sintaxis es, además de responsabilidad sincrónica (hacia los lectores), responsabilidad diacrónica, histórica, en la medida en que el patrimonio lingüístico constituye un legado, que se hereda en una civilización. Por ello Davie afirma que:

Finally there is force in Peter Allt's suggestion that, where authentic syntax appears in modern poetry, it is a sort of tribute paid by the poet to "the beautiful humane cities". Systems of syntax are part of the heritable property of past

civilization, and to hold firm to them is to be traditional in the best and most important sense. (AE, 129)

En crítica literaria también se defiende la herencia del pasado: "it may be doubted whether criticism can improve unless it can breathe life into some of the old classifications" (POD, 8) y lamenta que "it may be already too late for poetry to revert to the pre-symbolist attitude to syntax" (POD, 97). Toda esta visión del hecho literario es conservadora. Davie escribe que "it will be apparent that the impulse behind all this writing is conservative. But it is, I hope, a rational conservatism" (AE, 161).

Con su defensa de la dimensión comunitaria de la poesía en contra del individualismo y minoritarismo contemporáneos y con su investidura de responsabilidad al poeta, Davie entronca, implícitamente, con la poética neoclásica. De manera explícita, Davie concuerda con dicha poética cuando, al poner a los poetas del siglo XVIII como modelo, escribe: "none of these poets can have thought of himself as addressing only a coterie of personal friends and other poets, as most modern poets have to think" (POD, 17).

De ahí que en el "postscript" de AE (escrito en 1975) Davie hable de los años sesenta del siglo XX como la culminación en el paroxismo del proceso de ruptura de la sintaxis y afirme que: "the 1960s, that hideous decade, showed what was involved: the arts of literature were enlisted on the side of all that was insane and suicidal, without order and without proportion, *against civilization*" (AE, xiv) (sic).

Este respeto al pasado se traduce en su refrendo al horaciano -y muy del gusto neoclásico- *utile dulci* como fin de la literatura. En otras palabras, el norte del poeta es el clásico *docere et delectare*. En Davie hallamos el ya señalado [Bousño 1985, II: 192] “moralismo como coincidencia ética de autor y lector... propio del siglo XVIII”. De ahí que nuestro autor sostenga que (el subrayado es nuestro) “the poet who undertakes to preserve or refine a poetic diction... is responsible to give them [his readers] pleasure, and also, deviously or directly, instructions in proper conduct” (POD, 16). Así, a propósito del poema de Shelley “Julian and Maddalo”, Davie afirma que “the poem civilizes the reader; that is its virtue and its value” (POD, 144). Civilización es, ante todo, *ethos* (convención moral), *politeia* (república bien ordenada), *paideia* (sistema de valores que articula una formación). Por eso, el poeta que lucha por dominar el medio lingüístico se reviste de un valor moral: “the struggle with the medium issues in a moral conquest. For the purity thus established is a sign of good breeding” (POD, 130).

Análogamente, Davie afirma que la escritura dimana, en última instancia, de la moralidad: “in the end every true literary judgment is a moral judgment” (POD, 146) y que “every system of criticism rests, explicitly or not, upon a moral philosophy, and to do justice to the criticism one should ideally set it in that context” (POD, 165).

Defensor de una ética de la morigeración, Davie reacciona contra la licenciosidad y divinización del autor, características de la poesía contemporánea. Al final de *Purity of Diction in English Verse* explica: "that there is no necessary connection between the poetic vocation on the one hand and on the other exhibitionism, egotism and licence - this was what my book was contending for, even when it seemed most technical" (POD, 199). En la misma dirección, y en el mismo libro, explica: "'Academic' was another of the disparagements thrown at us. For the Americans the Academy was a refuge from the Philistines; for us, an alternative to Bohemia" (POD, 200).

En resumen, el moralismo se entiende a la manera dieciochesca como coincidencia ética de autor y lector y se traduce en la observancia de un contrato tácito entre las partes por el que el escritor observa la dicción pura con su sintaxis y distinciones genéricas. Recapitulando todo el apartado, anti-irracionalismo, anti-individualismo y moralismo son, respectivamente, los procedimientos intrínsecos y el modificante extrínseco por los que la poética de *The Movement* articula su cosmovisión comulgatoria.

I.2. FILIACION FILOSOFICA.

En el apartado anterior hemos visto cómo los fundamentos teóricos de la poética de Davie coinciden con los de la poética neoclásica. Esta, a su vez, a través del barroco y renacimiento se remonta a la antigüedad clásica. En el Siglo de las Luces, según Bousoño [1985, II: 238-240]:

Estamos en una época que no busca la gran novedad, sino la gran perfección, entendiendo esta última palabra en el sentido racionalista. Desde el punto de vista de la razón había que ser impecable y, para conseguirlo, nada mejor que imitar un dechado de la antigüedad clásica. Pero imitar es lo opuesto a innovar... La libertad, concebida ya por la mente neoclásica en términos políticos y científicos, no se piensa aún en términos estéticos y literarios, precisamente porque el racionalismo, que impulsaba la libertad en el primer sentido, la prohibía en el segundo. Había que practicar un arte racional, y ello significaba un arte según las reglas abstractas que Aristóteles y Horacio habían formulado (lo que les confiere "autoridad") a partir, claro es, de ciertas obras (que pasan así a la categoría de dechados).

El propio Davie avala esta filiación filosófica al afirmar que "pure diction is... perhaps, a manifestation of the Aristotelean mean" (POD, 88). En este sentido, es fundamental la noción de mediación. Dada la fe en la naturaleza - como vimos en el apartado anterior- y siendo la naturaleza del hombre el ser racional, la razón se erige en el **medio** que tiene el ser humano para conocer. Ese medio, para cumplir su función cognoscitiva, debe de conservarse puro, fiel a su naturaleza medida y mediadora. Como la razón se manifiesta en el hombre a través de la lengua en tanto que sistema conceptual de expresión, mantener la pureza lingüística -la pureza de dicción- será ser fiel a la propia naturaleza humana.

Aristóteles, como Davie siglos después, censura la irracionalidad⁷ (el subrayado es nuestro) (*Poética* 1461b, 22-24): "Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte". La irracionalidad, así, es censurable por ir contra natura. Además, al ser la naturaleza en el hombre fuente de todo bien - "buena, bella y verdadera"

⁷ De estas citas damos la versión de control del original griego en el apéndice III.

[Bousoño, 1985, II: 176] - y al tener la razón carácter general, las categorías universales de ésta son mutuamente convertibles (cfr. la teoría de los universales convertibles) y esta mediación, al ser racional, será bella.

Davie, al afirmar que "beauty is, or it includes, order; ugliness is or includes muddle" (AE, 145), no hace más que hacerse eco de la afirmación aristotélica (*Poética* VII, 1450b, 38-39) de que: "la belleza consiste en magnitud y orden". En la misma línea Aristóteles afirma (*Metafísica* 1078a 36-37)⁸: "y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación". Esa belleza, relacionable con la *urbanity* de la que habla Davie y propia de la medianía de la dicción pura, se remonta a la *urbanitas* y *aurea mediocritas* de Horacio. Estas, a su vez, se remontan a Aristóteles. Baste observar, por ejemplo, las semejanzas de los textos analizados de Davie con las palabras de Aristóteles en *Poética* 1458b, 1-5: "También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopes y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad". De igual manera, la *stength* de que habla nuestro autor, ya se encuentra valorada positivamente en Aristóteles (*Poética* 1462b, 1-2) "pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo". Si tenemos en cuenta que esa *stength* es visible "at the end of a great tradition" (POD, 16, 75), comprendemos que el canon de las obras literarias consagradas a las que se inviste de carácter modélico se convierte, a

⁸ Citado en la traducción de la *Poética* de Yebra (1992:269).

la hora de escribir, en mediación entre el impulso inicial (la inspiración subjetiva y personal del poeta) y el producto final (el poema escrito).

La comunicación poética, al observar las reglas del decoro lingüístico y literario prescrito (género, tono, etc.), habrá acentuado su carácter ordenado, racional y, por tanto, universal. El poema será, en definitiva, más natural, pues lo individual se ha disuelto “en el excipiente de lo arquetípico” [Bousoño, 1985, II: 172] y así, estará más cerca de su naturaleza o esencia. Antes del romanticismo (POD, 129-120) lo artificial se asociaba a lo natural. Davie, acorde con el racionalismo naturalista suscribe “the Renaissance idea of a poem as artifact” (POD, 170) que implicaba que un poema es “the more elaborate the better”.

En su defensa de un poema “thrown free of its maker” (POD, 125) data de carácter universal a la composición, Davie también se hace eco de Aristóteles. En *Poética* 1451b, 4-7, leemos: “por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”. De la misma manera, el anti-individualismo de Davie tiene su raíz en Aristóteles (*Poética* 1460a, 6-9) (el subrayado es nuestro): “Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer: personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador”.

Este anti-individualismo entronca con otra concepción aristotélica, la del hombre como *zôon politikón* o animal ciudadano que Davie, como hemos visto, recoge al hablar de la dicción pura y de las responsabilidades subsiguientes para el poeta. Al señalar que “if the function of pure diction in poetry is to purify the language by revivifying dead metaphor, we shall look for purity of diction in writing at the end of a strong tradition” (POD, 32) y al declarar que el poeta que escribe con dicción pura debe dar a sus lectores “deviously or directly, instructions in proper conduct”, se hace eco del moralismo de Aristóteles cuando éste afirma que (*Poética* 1457a, 16-17) “en cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos”. Esta idea será después recogida por Horacio (cfr. *Epistula ad Pisones*, vv. 333-344)¹:

Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo
tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida.
Sé breve en tus consejos, para que los espíritus rápido
perciban dóciles tus palabras y las retengan fielmente.
Todo lo superfluo rebosa de mente llena. Las ficciones
para deleite que sean muy cercanas a la verdad, para
que la obra no pretenda que se crea cualquier cosa, como
“niño devorado por un ogro sale vivo de su tripa”.
Las centurias de mayores rechazan lo carente de mensaje,
los estirados Ramnes desechan poemas austeros; pero
todos los votos se lleva quien mezcla utilidad con interés
deleitando al lector y a la par haciéndole pensar.²
(vv. 333-344).

¹ Citado en latín por Bousoño [1985, II: 191].

² El *monendo* del original latino (cfr. Apéndice III) es también traducible por “aconsejando”.

Mencionado por Davie en POD 16, el *decorum*, respeto por la norma social establecida, se sitúa dentro de esta línea. La idea, allí citada, de que cada "genre" o género tiene su decoro se puede rastrear en Aristóteles (*Poética*, 1448b, 24-27): "Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios". Esta misma noción de decoro -referida no sólo a la moral, sino "hasta los prejuicios y convencionalismos de la sociedad" [Bousoño, 1985, II: 172] fue recogida por Horacio en *Epistula ad Pisones*, vv. 114-120; 125-127; 179-201³:

Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe,
un viejo maduro o un impetuoso joven, todavía
en flor, una poderosa matrona o una servicial nodriza,
un viajado mercader o quien cultiva su verde terrenito,
un colco o un asirio, el natural de Tebas o de Argos.
(vv. 114-120)

Si encomiendas a la escena algo original y te atreves a
crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin
igual que cuando hizo su entrada y sea consistente.
(vv. 125-127)

O la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido.
Las mentes tardan más en impresionarse con lo oído
que con lo que está sujeto a los fieles ojos y lo que
el propio espectador se cuenta a sí mismo. Ahora bien,

³ Damos versión de control del original latino en el Apéndice III. Utilizamos la edición bilingüe de Horacio Silvestre (1996).

no saques a escena lo que debería pasar fuera, y aparta
de la vista bastante que luego sea narrado vividamente;
que Medea no degüelle a sus hijos ante el pueblo
ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas
ni Procne se convierta en ave, Cadmo en culebra.

Ni el menor ni más larga que el quinto acto será la obra
que aspire a ser respuesta "a petición del respetable".
Y que no intervenga un dios, si no ocurre un nudo que
precise valedor. Ni falta hace que hable el cuarto actor.
El coro defienda como un hombre su papel y tarea de ser
un actor más y no cante entre los actos nada que no
contribuya y se adapte coherentemente al argumento.
Que ayude a los buenos y les aconseje amistosamente,
contenga a los airados y guste de animar a los temerosos.
Que elogie los banquetes de mesa breve, la saludable
justicia y las leyes y la paz de las puertas abiertas.
Que guarde secretos, suplique y a los dioses ruegue
que tome la suerte a los míseros y deje a los soberbios.
(vv. 179-201)

Este formalismo lleva a Davie a rechazar la excepcionalidad autorial - propia de la poesía contemporánea- y su consiguiente divinización del autor. En esto, una vez más, Davie se hace eco de Aristóteles. Cuando éste expone que (*Poética*, 1455a, 32-34) (el subrayado es nuestro) que el "arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados", afirma, como Davie lo hace siglos después, la posibilidad de la racionalidad del arte. Del mismo modo que Davie rechaza el irracionalismo "divino" de la poesía del período anterior, Aristóteles plantea una alternativa a Platón *Ion*, 533 e 6-8⁴ cuando éste afirma que "todos los buenos poetas, tanto épicos como líricos, componen sus bellos poemas no por arte, sino cuando están inspirados por la divinidad y poseídos". La misma

⁴ Citado por Valentín García Yebra (1992:271).

concepción, explica el mismo García Yebra (1992:303), expone Platón en *Apología* 22bc y en *Banquete*, *Fedro* y *Leyes*.

I.3. ESTRUCTURA INTERNA: MEDIACION¹³.

En el apartado anterior hemos comprobado cómo la filiación filosófica de la poética davieana se halla en Aristóteles. La poética aristotélica, a su vez, no es sino la traducción literaria de su sistema filosófico, el racionalismo naturalista. Según esta doctrina filosófica, la razón está en la naturaleza. En ella cada ser participa, a través de la esencia inmutable, de su especie. El ser, pues, ni es totalmente distinto a otro de su misma especie ni es totalmente distinto a él: es análogo. Precisamente, esa analogía consiste en ser conforme a (aná) una razón (logos) que es su especie (eidos).

Este formalismo es, pues, mediación, pues media entre lo particular y lo general, disolviendo lo primero en lo último y poniéndolo así en razón. De igual modo, la lengua es el sistema lógico (y por tanto, general) de expresión de la especie humana. La lengua, a su vez, se aproxima más a su naturaleza lógica y racional cuanto más general (universal) se haga. Así, la codificación lingüística en un canon literario y en una norma social acentúan su esencia “natural” racional. El arte poético consistirá en el proceso por el que el poeta - provisto de estas reglas- imita la naturaleza¹⁴.

¹³ La redacción de estas líneas debe su estímulo a Andrew Shelley (1992).

¹⁴ Sobre la idea de mimesis, cfr. cap I de la *Poética* de Aristóteles.

Dados estos datos, podemos definir esta poética como una serie de mediaciones entre lo particular y lo general. Por medio entendemos una instancia que no sólo se interpone entre dos, sino que, siendo de algún modo copartícipe de ambas, comercia y trafica con ellas. En el caso de Davie, hemos esquematizado estas mediaciones en el cuadro III del apéndice I. En la parte superior de la tabla, aparecen las mediaciones tal y como se dan en el pensamiento literario de Davie. En la parte inferior, aparecen sus correspondientes esquematizaciones filosóficas, lingüísticas y psicoanalíticas.

En dicho esquema, el elemento B es la tesis por otorgársele carácter objetivo y absoluto. El elemento A, en cambio, es la antítesis por oponerse al elemento B y ser subjetivo y relativo. El medio se concibe con un instrumento que es necesario para salvar la distancia entre los dos elementos y que es veraz (objetivo), al ser primariamente una instancia de la tesis y emanar de ella.

El medio es el puente que permite el tráfico entre los dos elementos.

Por él la tesis se hace antítesis (el subrayado es nuestro):

Unless we recognize from a case like this how far the eighteenth-century reader would go in collaborating with his authors, in supplementing them, building upon their hints so as to particularize their generalities and incarnate their abstractions, we shall fail to recognize how profoundly pictorial or statuesque the Augustan imagination was. (OM, 145-146)

Por el medio, igualmente, la antítesis se convierte en tesis (el subrayado es nuestro):

For the process works both ways: if words from physics, chemistry and physiology can be dignified from having a merely material reference into having an immaterial one, words from religion and ethics and aesthetics can be deflated from having a spiritual reference into having a grossly corporeal one. (OM, 91).

Como hemos visto en la cita de OM, 145-146, la mediación supone una encarnación (de lo abstracto) y, en tanto que encarnación se ve revestida de sacralidad. Así, "the great claim of Christianity" es "to have redeemed history, and made it meaningful once and for all, by the historical event of the Incarnation" (OM, 245). La mediación como encarnación, es análogamente, un mecanismo semiótico, la estructura que da sentido al mundo.

En lo tocante al lenguaje, como hemos expuesto, la lengua media entre el sujeto y la realidad, así como entre las palabras y el significado media la sintaxis y, más concretamente, la gramática y el diccionario. En literatura, la prosodia media entre el sentido y el verso, como el contrato tácito regula las relaciones entre autor y lector. Explícitamente, "a prosody was precisely a set of notions shared by poet and reader in a tacit compact" (UB, 211). En retórica, que es "inseparable from language" (PIM, 258), el género (*genre*) es "a frame of conventions que es "comonsensical" (UB, 26) y media entre el contenido y la expresión. En literatura, el poeta es el medio por el que la gente común accede a la canónica tradición y tanto en lengua como en literatura la academia es el medio que produce el código legal (gramática y diccionario en lengua, canon en literatura), que reglamenta, ordena y por el que han de regirse ambas actividades.

Si tenemos en cuenta que la gramática y el diccionario, el canon y la lengua misma son medios¹⁵, la Academia se convierte así en el medio de los medios, una suerte de *sancta sanctorum* del logos. La investidura de carácter sagrado a estos códigos la revela el propio Davie. Para Davie, el medio es el lenguaje: (el subrayado es nuestro): “for in literature one element is always foreign to the writer when he begins writing, as to the reader when he begins reading or the listener who begins listening; it is language, the medium itself” (PIM, 242-243). Este medio, al ser objetivo, es absoluto: “thus, to appeal to the dictionary (to a great dictionary like Johnson's or Sir James Murray's *Oxford English Dictionary*) is not to appeal to 'received opinion'. The appeal is to a court more nearly objective than any other available to literary study or literary composition” (ECH, 93-94). Al ser absoluto, se reviste de sacralidad: “in this way, the cultural achievement represented by a great dictionary, and the religious achievement represented by an accepted rite of worship, lock together” (ECH, 94). Más explícitamente, Davie declara:

For a language is public property; and inwardness, the 'inner light' that the oldest dissenters insisted on, makes it private, to the point where extremists can think that words mean what they want them to mean, despite what the dictionary may say to the contrary. This may be thought to be a special version of the hoary heresy called antinomian. If so, antinomianism is alive and well, in quarters not touched by Christian belief but much concerned (theoretically) with reading and writing. (ECH, 92-93)

Si tenemos en cuenta, además, que la tradición es la mediación por excelencia y que el poeta es mediador de la mediación, el ser poeta se

¹⁵ Cfr. PIM, 289: La gramática es una “social and public institution”.

convierte en un oficio al que se confiere carácter sacerdotal¹⁶, de ministerio, tanto en su acepción usual de administración como en su etimológica de servicio. El propio Davie escribe:

But vocation or avocation, writing poems was for some poets (including, we may suppose, Comfort) a *calling*; their commitment to it, however far they might be from practising it full-time, was not wholly unlike a religious vocation, or the vocation as we like suppose of nurses - such poets think they have heard a call, to which they try to respond. (UB, 115)

El poeta, orden-ado y canon-izado por la Academia se convierte en *auctoritas*, garante del texto, a quien se ha confiado la misión de servir a la Academia orden-ando y canon-izando a su vez. La relación poeta - academia es así un círculo cerrado: la academia es quien inviste al poeta como tal y éste, a su vez, sirve a aquella.

Como podemos comprobar, en esta concepción de la lengua y literatura (o logotecnia en el sentido de arte o técnica de la palabra) hay una transferencia de sacralidad del cristianismo, en su rama del dissent baptista. En el cuadro IV del apéndice I hemos esquematizado los elementos de dicha transferencia.

Analíticamente, las equivalencias entre academia e iglesia han sido apuntadas: ambas son la fuente de *auctoritas*, el refugio de los elegidos¹⁷ y, de alguna manera, al ordenar son el *imperium* (recuérdese, en este sentido, la

¹⁶ cfr. el poema "His Themes" en *In the Stopping Train and Other Poems*.

¹⁷ Cfr. TC, 70: "The calvinist doctrines of election and reprobation may be false and brutal in every other realm of human behaviour; in the arts they rule" y POD, 200: "The Academy was... for us, an alternative to Bohemia".

fascinación de Davie por el orden augústeo). Los fieles son, a su vez, los lectores cultos, entendidos -iniciados- (“bautizados”) en la práctica académica¹⁸. El poema, en Davie, es el correlato de la liturgia que, sus poemas, etimológicamente hablando, no sólo son un *leitós ergon*, una obra pública, sino que, mediante la dicción pura y la prosodia, están contruidos en función de la elocución, de tal manera que, al ser leídos en voz alta, resuenen en el oyente las referencias canónicas.

Este reconocimiento de las referencias canónicas es relacionable con la anagnórisis aristotélica o con el recuerdo platónico de la forma. Por su parte, la importancia dada a la articulación sonora no es sino un aspecto de la davieana concepción lapidaria del poema, que trataremos más adelante. Según dicha concepción o ensoñación, por decirlo a la manera de Bachelard¹⁹, la palabra es roca que el poeta esculpe (in-forma) con la prosodia. La materia prima es el medio (lengua, canon) que el poeta revela al hacer su *versión* particular. La articulación sonora del poema, así concebida, viene a ser las aristas o los contornos de dicha escultura.

El canon resulta ser el equivalente secular de la Biblia. De la misma manera que la Biblia (*Biblía*: libritos) es el conjunto de libros consagrados, y denominados Sagrada Escritura, el canon es la suma de obras literarias encumbradas y elevadas a la categoría de escritura clásica y modélica. En la

¹⁸ Cfr. PIM, 72-73: “I had hopes of readers from among this highbrow élite”.

¹⁹ Cfr. Apéndice IV.

medida en que la Biblia es código legal se equipara con la gramática y el diccionario de la lengua. Israel, el pueblo elegido, corresponde, en lo secular, a Inglaterra y, dentro de Inglaterra, a la Academia²⁰. Davie es un ferviente nacionalista y muchos de sus comportamientos -incluido su autoexilio en 1968- se explican a la luz de esta transferencia de sacralidad. Cual profeta veterotestamentario al ver que el pueblo elegido se aparta del camino²¹ establecido, reacciona airadamente. Su preocupación, como escribirá en "His Themes" en *In The Stopping Train and Other Poems*, es su nación. De hecho, la acusación de filisteo, con toda su resonancia bíblica de enemigos de Israel según el *Exodo*, es recurrente en Davie contra los que no comparten sus ideales estéticos.

Cristo, según el dogma teándrico trinitario Dios y hombre, y como Dios segunda persona de la Trinidad, representa la noción de medio en su más alto exponente²². Cristo es la Sagrada Forma. Como Verbo, sagrada y fundacional es su historia:

On the other hand Christian faith rests not alone, nor even mainly, on a body of doctrine. It rests also, and perhaps pre-eminently, on a narrative, a narrative of historical events: in the first place, events in the lifetime of a particular Being,

²⁰ El origen de esta identificación de Inglaterra con Israel se remonta a la reforma protestante. Según Hans Kohn [1984: 30], "La reforma ... especialmente en su forma calvinista, resucitó el nacionalismo del Antiguo Testamento. Bajo las condiciones favorables que se desarrollaron en Inglaterra, la nueva conciencia del pueblo inglés como pueblo 'escogido' penetró a toda la nación durante la revolución del siglo XVII".

Si tenemos en cuenta el profundo calvinismo de Davie, no es difícil detectar los orígenes de esta transferencia de sacralidad.

²¹ Cfr. TC, 123-126, 133-134. Davie critica el *Little Englandism*, el socialismo y el ambiente intelectual de los últimos años cincuenta y de los sesenta.

²² Sobre la relación entre dogma cristiano y axiología vertical, cfr. Elaine Pagels [1982]. La autora estudia las implicaciones políticas de cuestiones como la creencia en "Dios Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra", la literalidad/metaforicidad de la resurrección, la dicotomía humanidad/divinidad de la pasión de Cristo y la catolicidad y apostolicidad de la Iglesia.

His lifespan historically recorded. But then, as between narrative and doctrine it seems that we have a distinction without much of a difference. For the narrative of Christ's life gives us doctrines, for instance Incarnation and Atonement, in narrative form; just as the doctrines only give us the narrative in propositional (though paradoxical) form. (NOB-CV, xxi)

Del mismo modo, en el logos, la sintaxis, es decir, la estructura narrativa abstracta de la oración, es fundamental: "the recognition, by poet and reader alike, that language and therefore the arts of language operate through and over spans of time, in terms of successive events, each new sentence a small new action with its own sometimes complicated plot" (OM, 47).

Siendo Davie (en su última etapa) defensor de la doctrina de la eucaristía y teniendo en cuenta que "canon" es la parte de la liturgia anglicana donde se efectúa la consagración del pan y el vino, no es exagerado ver en la canonización de un autor una transferencia de sacralidad de la eucaristía. El autor, al ser canonizado, se convierte en forma, es decir, se lapida, se transforma simbólicamente en piedra. De ser un acontecimiento individual pasa a ser patrimonio público: lo particular se hace universal y su escritura pasa a ser Escritura: "roca" con la que otros escritores deberán enfrentarse y "piedra" sobre la que edificarán²³.

Cristo, en tanto que Verbo, se seculariza como logos (discurso racional). Su sacerdocio, como hemos visto, se equipara con el oficio de poeta.

²³ Cfr. OM, 313: "The true immortality of the poet lies in his having become, he and his works, one more stratum in that cliff, the inherited language, which future poets will apprehend as the raw material they have to work and to work with."

Si Cristo anuncia el evangelio, el poeta es ministro de la poesía. Si Cristo instruye a sus apóstoles con su predicación, el poeta forma a sus discípulos mediante su magisterio. Si el fin de la misión de Cristo es la salvación, el objetivo final del poeta es la purificación de la poesía. Si Cristo encuentra enemigos internos como Satán o externos como los poderes de la sociedad de su tiempo, el poeta tendrá adversarios internos, como sus "alarmingly and unruly proclivities" (TC, 73) y externos como la poética moderna y el consenso estético en torno a ella.

En este sentido, cabe recordar su defensa del siglo XVIII inglés como una centuria esencialmente cristiana en la que floreció la poesía clásica y en la que el dissent desempeñó un papel de activo en la cultura. Tras ella, según Davie tanto la poética clásica como el dissent degeneraron víctimas del romanticismo. El clasicismo dió paso al movimiento romántico en literatura y el dissent sucumbió ante el evangelismo en religión. Para Davie, el clasicismo y sus valores es el bien y el romanticismo y su axiología es el mal. El mal, para nuestro autor, es una fuerza real: "enlightened and liberal attitudes will be lamed, almost inevitably, by an inability to conceive of Evil as a real principle, the positive force and drive of simple depravity" (TC, 15). En esto, Davie es no sólo típicamente puritano (cfr. *Paradise Lost*) sino, atendiendo a William James [1994: 110], característicamente germánico:

En conjunto, las razas latinas tienden a mirar el mal... como formado por males y pecados en plural, divisible punto por punto. Las razas germánicas tendieron más bien a pensar en el Pecado en singular y con P mayúscula, como algo constituido de manera natural e inseparable de nuestra natural subjetividad, y que no puede extirparse jamás con operaciones superficiales poco sistemáticas.

Del mismo modo que Cristo fue castigado con el martirio por su testimonio, el poeta será blanco de la incomprensión, el insulto y la controversia. Davie, polemista acendrado, despliega (Schmidt 1976:42) “a habit of self-righteousness”, una (Thwaite 1978:60) “quality of sanctimoniousness”, un victimismo fariseaico (*self-righteous*), tras el que se detecta una delectación morbosa en la incomprensión ajena que da ir contra corriente y que asegura, a quien la sufre, el protagónico papel de héroe.

Cabe añadir que, en esta transferencia de sacralidad, Dios se corresponde con la universalidad, objetividad y veracidad del medio. Como la divinidad, éste es una realidad absoluta. Por último, es preciso señalar que la transferencia es posible gracias al elemento común de la creencia subjetiva: del mismo modo que se cree en Dios y se aceptan los dogmas y estructuras de la religión cristiana, se pone la fe en el medio y en todas las instancias que éste articula. Davie lo explica claramente comentando un poema de Milosz:

In “The World,” the poem called “Faith” is concerned not in the first place with faith in God, but with faith in the objective reality of a world to be known by the human mind but not constituted by that mind, still less amenable to manipulations and transformations effected by that human consciousness which observes it or contemplates it. (CMIL, 69)

Atendiendo a Ernest Gellner [1988:181] podemos ver en esta sacralización del medio un signo de cultura desarrollada, industrial, pues (el subrayado es nuestro): “en esta sociedad la lealtad se encamina en primer lugar hacia el medio de nuestra alfabetización”. En la misma línea, Hugh Kenner

(1983:102) señala que "literary culture has replaced religion, and literary criticism theology, as the domain of earnest cultural contention".

Vistas ya las implicaciones de la mediación en lengua y literatura, cabe señalar que, en Davie, este concepto de mediación se hace extensivo explícitamente, a la política, al derecho, la sociedad e, implícitamente, a la religión. Profundamente monárquico, Davie asigna en política el papel de mediador a la corona: "there is no monarchism more fervent than that which looks to the Crown as to the one and only power in the State capable of redressing the inequalities involved in setting sheriff and bishop in authority over the rest of us, and over us nonconformists more than most" (TC, 33).

En este sentido, hay también una transferencia de sacralidad a la monarquía (el subrayado es nuestro):

And indeed to a Christian nation like the eighteenth century English (not nominally but deeply Christian), the figure of David, shepherd-king and warrior-psalmist of ancient Israel, could not fail to loom behind, and to transfigure, the image of any king whom they knew or knew about. The myth of kingship was for them underpinned by scriptural reading and religious observance. This is surely a main part of that 'powerful psychic configuration' which Hay postulates. (OM, 197)

En sociedad, la clase urbana *media* (pequeña burguesía, profesiones liberales) es, como hemos visto, en POD, el *medio* entre la clase baja (campesinado, proletariado) y la clase alta (aristocracia, gran burguesía). Sus usos lingüísticos e inquietudes culturales serán los centrales. Davie, a propósito de Goldsmith, escribe: "The speaker, whom we may as well call Goldsmith as Primrose, accordingly declares his allegiance to 'people without

the sphere of the opulent man's influence', a 'middle order of mankind' in whom 'are generally to be found all the arts, wisdom, and virtues of society'" (OM, 101-102).

Davie entronca así con el burgués s. XVIII que, a su vez, entronca con el horaciano ideal de *aurea mediocritas*. En arte, la medianía se refleja en "what Landor intended by 'mediocrity': not something run-of-the-mill, boring, of no account; but rather a standard of accomplishment which, though relatively many attain it, many more never do" (OM, 307-308).

En derecho, es la *polis* quien da carta de naturaleza al ser humano y quien hace de el *ánthropos* un ciudadano, (*polites*) con todos sus derechos y obligaciones legales: "part to being human is being a citizen of some commonwealth" (THBP, 75). Trinitario convencido en religión, Davie, tal como leemos a lo largo de ED, defiende a capa y espada la teandria de Cristo, es decir, su condición copartícipe, mediadora, de divinidad y humanidad.

En esta línea, en la religión cristiana, el dogma media entre lo sagrado y lo profano:

All religions are fundamentalist to the extent that they all - leaving aside self-deluders and self-intoxicators on the fringes - declare certain propositions and professions to be fundamental, as distinct from others that are optional and debatable... The proper name for such tenets alleged to be fundamental is *dogmata*. But because 'dogmatic' has for a long time been treated illegitimately as a term of abuse, it has to be pointed out that 'dogmatic' means nothing more, nor less than 'axiomatic'. And it may be questioned whether there is or can be any human thinking that is not axiomatic in the sense that it must take as its starting-point one or more axioms such as 'A thing cannot both be and not be at the same time'. (ECH, 27)

El conjunto de dogmas constituye, en una religión teísta, la teología. Para Davie, para quien /a religión es el cristianismo, el centro de la teología cristiana es Cristo en tanto que Dios encarnado (el subrayado es nuestro):

For Chistianity is a religion with a doctrine, a body of dogma. And so it may seem that we can approach a first definition of Christian poetry: it will be poetry that appeals, either explicitly or by plain implication (and in whatever spirit - rebelliously for instance, or sardonically, as often with Emily Dickinson) to some one or more distinctive doctrines of the Christian church: to the Incarnation pre-eminently, to Redemption, Judgement, the Holy Trinity, the Fall. (NOB-CV,xx-xxi)

Epistemológicamente, la abstracción media entre lo particular y lo general: "we abstract from experience, and if we didn't continually do this, we couldn't master or order our experience at all; an unremitting barrage of unrelated particular experiences would simply overmaster us" (OM, 226).

Esta mediación de la abstracción se corresponde con el *modus operandi* de la teología (ya visto) y de la geografía:

The imagination works through the abstraction, and proceeds indeed *by abstraction*. You will see that we have in a fashion come full circle - on to the demands that the human Reason may and must legitimately make, as it goes about its business of abstracting and so generalizing, abstracting from the innumerable details of the physical world so as to contrive the art or science of Geography, or from the multifarious manifestations of the metaphysical world so as to practice the art or science of Theology. (ED, 130)

En cuanto a la geografía, debemos decir que Davie concibe sus poemas como mapas, indicaciones mediante código (lingüístico) de una realidad (subjetiva-objetiva). Como el diccionario, el mapa es el código que media entre lo particular (el accidente de terreno) y lo general (la percepción del territorio).

Pasando al campo de la interpretación, podemos decir que filosóficamente, es posible postular que el medio es la forma que se interpone entre la energía, el impulso creativo inicial (*poie-sis*) y el organismo, el producto (*poe-ma*), el resultado final del proceso. Dicho de otro modo, la idea (eidos) media entre lo singular y lo universal. Como Davie escribe a propósito de Mislosz: “art, that is, must proceed by indirections and can express the universal only by way of the particular and contingent” (CMIL, 68). Esta idea, informada de tiempo, media también entre el instante, este aquí y ahora, y la historia, sucedáneo de eternidad, del siempre, en todo lugar y para todo ser humano (*ubicumque, omnes et singulatim*). Para Davie, el tiempo se manifiesta al poeta en el acto de escribir. Así, por ejemplo, habla de (Tredell 1992: 66) (el subrayado es nuestro) “a period of apprenticeship, of making mistakes and putting them right ... to do anything worthwhile”. en el que el poeta debe “learn his trade” (Tredell 1992: 70). La escritura, pues, se supedita a esa idea de oficio. Ese oficio es escribir poemas, y para Davie²⁴ un poema bueno responde a una situación humana -es decir, universal-, razón por la que, afirma, el poeta no debe hablar como tal, en nombre propio. De ahí que Davie escriba: “the nearer art comes to the particulars, the more it is prey to the contingent, including the historically contingent” (ECH, 41). El tiempo, a través del oficio, media a la hora de escribir entre el yo y mi circunstancia y el cualquiera, dondequiera y cuando quiera. Para Donald Davie, que usa la expresión “time-honoured” de manera frecuente, el tiempo -la antigüedad- se constituye en

²⁴ Cfr. Sola & Lázaro (eds.) (1995:97).

principio y fuente de autoridad. El propio Davie critica la poesía "written immediately" y añade "out of the jangle of agonized nerves" y señala "the importance for high art of *repose*". (THBP, 54).

En antropología, el género (*gender*) media entre el sexo y comportamiento. A lo largo de toda la obra crítica de la obra davieana veremos cómo los estereotipos de lo masculino y lo femenino están bien marcados. Análogo al género, la nación (*ethnos*), media entre el individuo y la humanidad. La motivación de Davie, es como hemos visto, nacionalista. Esa mediación es, con respecto a grupos humanos, traducible como *ethnos*, pues Davie, en su crítica, suele seleccionar a escritores (varones) blancos heterosexuales de tradición cultural cristiana. Estas características configuran un modelo "étnico" que se convierte en un eidos implícito.

A la hora de leer, la universalidad ideal a la que aspira la escritura es juzgada por el crítico-poeta (ambos para Davie son, a la postre, indistinguibles)²⁵ y recompensada, ante la historia literaria, por la conmemoración. La *poiesis* para Davie, es, una acción *sub specie aeternitatis* en la que la *species* (*species* = eidos) es un medio que garantiza que el poema (acto) está investido de "eternidad", en su forma sucedánea de conmemoración en la historia literaria. Imaginativamente, esta idea de medio eternizante es tan importante en Davie que, manifestada como concepción lapidaria de la

²⁵ Cfr. PN Review 12, Vol. 6, Nº 4, 1979, pág. 18: "I could never agree to distinguish the poet from the critic so sharply".

TTE, 209: "Professor... poet... I can only say that in my experience the two vocations come together".

literatura, constituye, como veremos, el mismísimo núcleo vertebrador de toda su poética.

Lingüísticamente, la mediación se corresponde, en una poesía empirista como la de Davie, con la que el referente ejerce entre el significante y el significado. Davie desconfía tanto de la manipulación del significante como de la del significado. En cuanto a la primera, califica a las vanguardias de “puerilities”²⁶ y de irresponsables²⁷. En cuanto a la segunda, en poemas como “Samuel Beckett, Dublin” y ensayos como “Remembering The Movement” (PIM, 72-75) critica el intelectualismo o la metaforicidad. En TC 31, por ejemplo, habla de “the beguiling abstractions of the behavioural scientists”. Frente a estas posturas, Davie propugna una poética empirista, referencial. Tanto es así que en “Six Epistles to Eva Hesse” defiende la geografía y, más aún, la cartografía, como anclaje objetivo del poema. Así Davie en TC, 31, orgullosamente se declara “a man *porqui le monde visible existe*” con “purchase on the physically present and manifest”. Entre el significante (secuencia fónica) y el significado (representación mental) media el referente, la instancia que vincula ambas partes a una realidad exterior empíricamente verificable y constatable.

En términos psicoanalíticos, podemos interpretar esta mediación como la que el yo realiza entre el ello y el superyó. El ello, la pulsión instintiva, se

²⁶ Cfr. “Berkshire” en *The Shires* (CP 90, 247).

²⁷ Cfr. “Mustered into the Avant Garde” en *Uncollected Poems*. (CP 90, 449).

con-forma, mediante el yo, al superyó, el imperativo ético y estético recibido. Davie, como hemos visto, hace constantemente hincapié en la consciencia racional (yo) del poeta para dominar las tendencias irracionales en sí y en el lenguaje. El fin de dicha represión es adecuarse a la “pureza” del modelo (canon) establecido por la tradición. Así entendido, el poema es un campo de batalla en donde el yo lleva a cabo una doble lucha: contra el ello (para someterlo) y contra el canon y superyó (para estar a su altura). Mediante esta doble lucha, el yo se define como tal y establece su identidad²⁸. Respecto a la lucha con el canon podemos decir con Harold Bloom²⁹, que se trata, simbólicamente, de un parricidio edípico.

De manera más general, podemos afirmar que esta concepción poética es, en lo que tiene de establecimiento de identidad mediante la lucha, un modelo esencialmente masculino³⁰. Yendo incluso más lejos, es dable sostener que la propia idea de mediación, en cuanto que impone una división (p. ej.: entre los términos A y B del esquema) y supone un instrumento mediatizador, no es más que el reflejo de un principio masculino: la ley paterna de separación. El nombre-del-padre sería (Shelley 1992: 17) la prohibición de “the incest of an organicist synthetic tradition”. De ahí su énfasis en el metro. Según Miller (1983: 87) “It is the function of verse rather than poetry to maintain us within the limits we already observe”. En la misma línea, Bedient (1971: 71)

²⁸ Cfr. Apéndice IV.

²⁹ Cfr. Harold Bloom [1975].

³⁰ Cfr. Nancy V. Chodorow (1989).

afirma que "the goal of verse is the separation of image and spirit, of thought from nature".

En esta línea lacaniana, podemos decir que los valores vehiculados por la mediación poseen, etimológicamente hablando, un simbolismo fálico. La abs-tracción, la pro-ducción, el sy(n)-stema, la ob-jetividad, la ex-terioridad/extra-versión y el centro pueden considerarse símbolos de la posición del pene con respecto al resto del cuerpo masculino. Del mismo modo, el dis-curso y el con-tenido pueden considerarse símbolos del semen. Análogamente, la *tra-ditio*, la *tra-ductio*, con su énfasis en la *diá-cronía*, conforman una vectorialidad simbólica de la penetración, así como la ver-sión de la eyaculación. En esta línea, la preocupación por la correcta transmisión del sentido³¹ es trasunto de la obsesión patriarcal por el establecimiento de la legitimidad genealógica en la constitución de la herencia [versión legítima *versus* versión ilegítima] (cfr. Amorós 1985: 82-83). En la misma línea, la idea, el ideal de forma perfecta, recta y pura como modelo, "stand-ard" y medida (con-tención) pueden verse como correlatos simbólicos de la erección. Del mismo modo, si convenimos con Jean-Pierre Richard (1961: 380) que -al menos en la cultura occidental- "tout beau langage, le langage classique par exemple, dessine une musculature" y que la musculatura ha sido considerada tradicionalmente un valor masculino (cfr. la "strength" y la compacidad), podemos afirmar que el sistema de valores de la poética de Davie vertebra una visión patriarcal y masculina del lenguaje en tanto que esa poética es,

³¹ Cfr. Davie como crítico de traducciones.

esencialmente, un símbolo fálico³². Por decirlo a la manera de Derrida, la poética de Davie es falocéntrica. En este sentido, su aversión a la modernidad es coherente con su imaginario lingüístico-poético. Su imagen veterotestamentaria de la divinidad en *To Scorch or Freeze* -estamos en las antípodas de Eckhardt o San Juan de la Cruz- puede verse como hipostasiación del medio.

En esta línea, Octavio Paz [1991: 9-31] ha apuntado la relación entre corporalización/erotización del lenguaje y la poética de la modernidad. Si tenemos en cuenta que, atendiendo a Lacan, el principio femenino es el principio de unión y que Eros es un principio unitivo, podemos decir que la poética de la modernidad es una poética femenina, frente a la poética masculina y fálica del clasicismo que defiende Davie. Etimológicamente hablando, en los valores de la poética moderna como la sub-jetividad, la interioridad/intra-versión, apert-ura podemos ver un simbolismo vaginal. Análogamente, en la con-creción, re-producción, di-spersión, fluid-ez y *syn*-cronía (como *continuum* de presencialidad) podemos ver una configuración simbólica del modo de funcionamiento de la sexualidad femenina. Frente a la centralización y cerramiento en códigos propia del clasicismo -correlato simbólico de la centralización genital del placer masculino en una sociedad patriarcal-, la modernidad se alza como una poética abierta, en el que la metáfora es un mecanismo abierto y generador profuso de placer y sentido.

³² Este sistema de valores en la configuración del discurso es característico de Occidente. En China (Jullien 1995) se valora no la exposición clara, sino la modulación y la insinuación. En el mundo árabe (cfr. López-Baralt [1990]), la metafóricidad y la ambigüedad verbal son centrales.

Frente a la aversión davieana a la metáfora moderna y su defensa del control racional y del elemento apolíneo en el lenguaje, Octavio Paz [1991: 31], reivindica, relacionándolos, metáfora moderna y erotismo (el subrayado es nuestro):

La metáfora poética y el abrazo erótico son ejemplos de ese momento de coincidencia casi perfecta entre un símbolo y otro que llamamos analogía y cuyo verdadero nombre es felicidad. Ese momento es apenas un anuncio, un presentimiento de otros momentos más raros y totales: contemplación, liberación, plenitud, vacuidad... Todos estos estados, desde los más accesibles y frecuentes hasta los más difíciles y completos, tienen en común el abandonarse, el confiarse a la corriente.

Andrew Shelley (1992: 12) coincide en relacionar metaforicidad y femineidad. El crítico inglés ve en "metaphoricity... the generative organ of language", para el que "pure diction, a membrane which feels things and keeps things out, is a kind of literary contraceptive sheath". En este marco podemos encuadrar la defensa que Davie hace del prosaísmo cuando en TTE, 198, citando a J. Philimore, escribe: "a barbarous people may have great poetry, they cannot have great prose. Prose is an institution, part of the conquest of civilization". Para Paz [1992: 68], "la prosa es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tendencias naturales del idioma". Del mismo modo, el pareado heroico, caro a Davie, se inserta, según el crítico mejicano, en la tradición latina (cfr. el augustanismo de Davie) en donde [Paz 1992: 75] "la rima regula a la fantasía, es un dique contra la marea verbal, una canalización del ritmo".

Sintetizando lo expuesto, podemos formular matemáticamente esta serie de mediaciones como $A \Leftrightarrow B$. La razón última de estas mediaciones bien

puede ser la que da el propio Davie: "my strongest and most common emotion has been fear... I have been a coward before life; always, against the run of the evidence, I have expected the worst" (TTE, 20). Si aceptamos con Stead (1986: 338) que "didactic art, it may be argued, springs from fear", podemos postular que el medio es, en última instancia, un agente protector de sí mismo (lo uno) contra lo otro (lo diverso); de ahí que el propio Davie hable de (TC, 78) "the psychological security of having, for the assessing of each new experience, a body of scriptural texts to refer to". La mediación resulta, en suma, una profilaxis. Esto explica uno de los mecanismos constantes en la crítica de Davie: la alterización. Davie reconoce y proyecta en lo otro las cualidades que, pertenecientes a sí, desconoce o rechaza. Critica, por ejemplo, el formalismo vanguardista pero acepta -sin reconocerlo como tal- el neoclásico. Así, abraza la tradición clásica, desconociendo como tal la moderna. Censura las vanguardias y la modernidad como "acortamiento de perspectivas históricas" (OM, 308), pero desconoce que las vanguardias tienen un fundamento histórico que se remonta a la antigua Grecia³³. Detecta en la cultura de masas contemporánea teatralidad, ancilarismo y servilismo, pero ignora que esas mismas cualidades también están presentes en la vida académica. Del mismo modo, condena la irracionalidad en la poesía contemporánea, pero abraza como racional la creencia en la validez epistemológica del lenguaje y en la sacralidad de la tradición recibida. Esta alterización -y no podemos sino lamentarlo- deja en el pensamiento literario de Davie una impronta de duplicidad (y por tanto incongruencia) y fariseísmo (y

³³ Cfr. Rafael de Cózar (1991).

por tanto parcialidad en enfoque y en tratamiento del tema). Yendo más allá, podemos decir que toda la poética davieana supone una gran alterización. El poeta concibe como otro lo suyo (su ello, su inconsciente) y como propio lo ajeno (la tradición). Dado el alcance de dicha visión, podríamos hablar, más que de alterización, de alienación.

El medio, así planteado, no deja de ser una “ficción legal” (Shelley 1992: 17), una arbitraria convención en la que se cree y que de hecho se crea por medio de esa creencia (Shelley 1992: 16). Etimológica y semánticamente, es una ficción. Según se nos presenta, el medio es una instancia natural, algo perteneciente e inserto en natura. De instancia natural el medio pasa a ser institución autotélica cuyo carácter cultural y, por tanto convencional -ficcional en sentido de construcción artificial- se oculta o no se debate. Como señala Mary Douglas [1996: 74], “para adquirir legitimidad, cualquier tipo de institución necesita una fórmula que fundamente su bondad en la razón y en la naturaleza”. Por lo que respecta a la nación, Ernest Gellner [1988: 20] señala que (el subrayado es nuestro) “las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres” y que [1988: 70] “la visión de las naciones como una forma natural, dada por Dios, de clasificar a los hombres, como un destino político inherente aunque largamente aplazado es un mito”. Davie, de hecho, en unas contadas ocasiones habla de convenciones literarias (OM, 193), de “conventions” (OM, 217) para referirse a la dicción de la prosodia como una estructura de carácter “notional” (UB, 121). Así, llega incluso a afirmar que: “it is of the nature of an ideology to be a tissue

of fictions, that is to say in the most serious sense a myth" (OM, 192). Del mismo modo, en CMIL 23 declara que: "art is artifice, all art operates within a frame of conventions, including for instance those different sets of conventions which distinguish one poetic *genre* from another".

En UB, 131 Davie expone la idea de arbitrariedad, convencionalidad y relatividad lingüística. Sin embargo, no la discute, sino que la contempla como "characteristic endeavour of abstrusely learned especulators about language". Simplemente, la ignora. Nuestro autor jamás llega a poner en tela de juicio la validez y naturaleza absoluta del medio y a cuestionar su fundamento credencial, en tanto que perteneciente o relativo a creencia. La -en Davie no total- ocultación de esta naturaleza ficcional del medio y, sobre todo, el no-cuestionamiento de la misma, es la base sobre la que se funda la pretendida universalidad, objetividad y absoluta validez instrumental del mismo. El no-cuestionamiento otorga al medio intocabilidad (inefabilidad en cierto modo). Este silencio sobre el medio se corresponde con las cualidades de impermeabilidad, uniformidad, compacidad y duración que imaginativamente Davie predica de la roca, para él el medio por excelencia y eje de su poética. La inefabilidad, por su parte, confiere al medio sacralidad. Esta, si atendemos a Mircea Eliade [1994: 20], inviste al medio de carácter de realidad por antonomasia: "lo *sagrado* equivale a la *potencia*, y, en definitiva, a la *realidad* por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser". Igualmente, en la medida que la naturaleza del medio se silencia y constituye un secreto (*mystikón*), podemos hablar, en Davie, de una "mística" del medio.

Esto explica el desagrado y la aversión que nuestro autor siente hacia ciencias humanas como la sociología o la psicología o a disciplinas como la reflexión filosófica y al reflejo de las mismas en la crítica literaria (sociocrítica, mitocrítica, crítica psicoanalítica, feminista, etc.). Estas disciplinas suponen problematizar, cuestionar la realidad humana y, por tanto, no aceptarla simplistamente o acatarla sin más. Al tomar los componentes de la realidad humana como variables relativas y no como instancias absolutas, el carácter ficcional (convencional -y por tanto arbitrario y relativo-) del medio se pone en evidencia. Privado de la ocultación y del no-cuestionamiento de su naturaleza de ficción, el medio pierde fundamento, legitimidad y, por tanto, razón de ser.

La misión del medio -inconfesa, tácita- es la construcción de una identidad con-forme al modelo canonizado, identidad (literaria, en este caso) con las características sancionadas por la tradición. En el pensamiento literario de Davie la clave, es pues, el conform-ismo. Una de sus consecuencias es la alterización, ya explicada y otra es la diversión, el “desvío” de los datos bajo examen. Esta diversión tiene dos manifestaciones: una extrema, negativa, la omisión, consistente en el “apartamiento” definitivo de lo que no se adecúa a su eidos³⁴ y otra moderada, afirmativa, la dis-tracción por la que se “desvían”

³⁴ cf. la “ignorancia” -supina si se quiere- de la crítica hecha por la modernidad (física, psicología, sociología) a su cosmovisión. Davie no dialoga con esa crítica: simplemente la desconoce. En su escritura, de manera análoga, Davie evita los desarrollos que no se ajusten a su idea. El simbolismo y la poética musical moderna, al presuponer la división (*aná-lysis*) de la unidad semántica en dos mitades (una en el texto y otra en el lector) se ve como una corrupción de la integridad (pureza como objetividad y universalidad lingüísticas). Contrario a esa “de-generación” Davie ignora en su crítica este análisis y en su poesía esquiva la poética musical. Esta impermeabilidad a la crítica moderna y la contrariedad de Davie a su poética se corresponde, en los poemas de nuestro autor con la imagen de la

los datos hasta hacerlos entrar en el molde deseado³⁵. Dentro de la distracción consideramos también el reduccionismo y la amplificación. En suma, ambos mecanismos, alterización y diversión, suponen una distorsión de los datos manipulados. La crítica así in-formada, media-tizada adquiere carta de naturaleza canónica. Esa ansiedad por construir una identidad conforme al canon se refleja, en Davie, en su preocupación por la filiación y la importancia dada al argumento en narrativa, a la traducción en la tradición y a la impersonalidad en la concepción del arte.

Por lo que a la filiación respecta, si la identidad es una ficción (construcción) conferida por la instancia superior sacralizada (*hiera-archia*) y esa instancia es la tradición canonizada por el tiempo, el poeta, al construir su identidad, deberá, etimológicamente, afiliarse. Esta es la labor que Davie, como veremos, realiza en lo religioso en ED y, en lo literario, en sus obras críticas y antológicas (el subrayado es nuestro): "but by 'dating' I do not mean so much assigning a period of time. Rather it is a matter of assigning the poem to its appropriate tradition, so that we may know what conventions are being observed, what to look for and what not to expect, what sort of objective the poet is aiming at" (OM. 293).

piedra compacta y resistente a los avatares del tiempo. Como el medio, la piedra es objetiva (natural), producto del tiempo (hecha de tradición) y simple (una, compacta, no abierta a manipulación - cuestionamiento, análisis). Sus poemas, como veremos, se conciben como lápidas.

³⁵ Cfr. su tratamiento del *modernism* de Pound en EP:PS y del *modernism* en general. Se acepta lo que tiene de clásico y se rechaza o ignora lo que de simbolista o moderno.

De manera análoga, la trama constituye en narrativa la estructura subyacente tras los avatares, la *idea* discernible tras los accidentes temporales. La trama, se convierte así en un arquetipo, modelo por tanto de carácter ideal, del que las distintas versiones son figuraciones diversas. No es casualidad que Davie, en el único libro de crítica dedicado a la narrativa y en el que defiende esta visión aristotélica de la trama (HSWS), trate de novelas cuyo tema sea la filiación, bien por búsqueda del padre, bien por iniciación en una sociedad patriarcal³⁶. La trama, como la ley paterna, es el arquetipo³⁷. Así como el medio arquetípico se pretende absoluto, del mismo modo en la narrativa clásica el narrador es omnisciente, la gran mirada (*species*) por encima el tiempo.

Del mismo modo se justifica la importancia dada a la traducción en literatura. La tradición se concibe, de alguna manera, como una traducción. Cada obra es una actualización ("encarnación") de una forma original ideal, de carácter universal y abstracto. Aristotélicamente hablando, se trata de seres análogos ejemplares de la misma especie cuya substancia o esencia, aún variando los accidentes, permanece inalterable. Así, la condesa de Pembroke es: "a poet whose great achievement was in versifying the psalms". (PSE, Introduction-xlviii). En sus traducciones, "the details that she discovers - for

³⁶ Cfr. "*Pan Tadeusz* is concerned precisely with the apprenticeship or initiation of the young and callow Tadeusz in or into an ancestral household conceived of as a fount of moral learning" (CMIL, 71).

³⁷ Cfr. (el subrayado es nuestro) "The lost-father archetype is of no artistic value whatever, until it is placed in a context in which its symbolic overtones are meaningful, in which the search for the father can become the search for the birthright, for the source of true authority to which allegiance can rightfully be given" (SE, 130).

instance, 'raft'ring of my ribs' - are not extraneous, but implicit in the original once one ponders what that original is saying. To ponder, to relive, the experience of the ancient Hebrew - that is what is going on" (PSE, xlix)

Del mismo modo (el subrayado es nuestro):

Because the text of a hymn could be, and was, continually tampered with, we have to deal with these texts as the scholar has learned to deal with texts from folk-literature, like Child's Border Ballads, of which we do not suppose that a late version recorded in perhaps the Ozarks or the Appalachians is an inferior because corrupt version of some pristine original which alone, if we can recover it, deserves our scholarly attention. (ECH, 18)

Así, Dryden se alaba por: "the extent to which he was able to conserve older procedures and adapt them". (OM, 79). Lo importante, en definitiva, es la *tra-ditio*, la manutención de la analogía de un modo u otro³⁸.

Esto nos lleva a otra consecuencia de la misión táctica del medio de construir una identidad conforme al canon: la impersonalidad en la obra de arte. Si el medio es arquetipo y, por tanto, tiene carácter ideal, el poeta para aspirar a él debe suprimir, en la medida de lo posible, su especificidad, su circunstancialidad y todo aquello que le separe de la "pureza" del modelo universal. Para ello los géneros literarios, en tanto que arquetipos formados,

³⁸ cf. (el subrayado es nuestro) "There is no 'real' or pristine Psalter that we can hope to hack our way back to. This body of poems lives only in the fact of its transmission over centuries. The record of that transmission -a record of which this anthology sketches only a couple of chapters- constitutes nearly as much substance as these poems can ever have. Accordingly there is no way to respond to them except by way of the responses that they have elicited over the centuries. Responses in English that we can document from, for instance, the seventeenth and eighteenth centuries reveal not passages in the history of these cryptic texts, but part of their meaning. Certainly twentieth-century translators and commentators have not made those earlier endeavours obsolete". (PSE, xv-xvi)

se convierten en ficciones (construcciones) que sirven de máscaras (personas) en las que disolver, ocultar la individualidad. Del mismo modo, la concepción de la lengua como estructura autónoma, universal y absoluta la convierte en una forma dada (arquetipo) cuyo uso conforme a la ley gramática o léxica *ipso facto* despersonaliza. Como vemos, el resultado final de la mediación es que la experiencia individual, interior o exterior, es, *qua* experiencia singular y proceso dinámico, neutralizada y anulada en un molde estático y universal. El medio es, fundamentalmente, la piedra que “lapida” la experiencia.

En este sentido, coherente consigo mismo, Davie trata la historia literaria y la realidad como algo fijo (un estado) y no como algo móvil, orgánico (un proceso). No contemplará, por consiguiente, causas y consecuencias, solo fenómenos (acontecimientos) y actantes de los mismos revestidos de bondad o maldad.

Hilando aún más fino, podríamos decir con Gilbert Durand [1992: 337] que “l'exorcisme du temps est rendu possible par la médiation des contraires”. El tiempo, sin embargo, con su “gradual and lenient castration”, en palabras del propio Davie³⁹ lleva, en tanto que flujo y cambio, a la muerte. Por ello, es dable interpretar que la mediación, en tanto que construcción (ficción) ideal, permanente y absoluta, es un ilusorio intento de superar la desesperación por la inevitable destrucción que a la postre, la vida -toda vida- lleva consigo.

³⁹ “Mens sana in Corpore Sano” en *A Winter Talent and Other Poems* (CP 90, 49).

Recapitulando, la estructura interna de la poética de Davie viene constituida por una serie de mediaciones. Basada en el racionalismo naturalista aristotélico, y simbólicamente fálica, la mediación es objeto de transferencia de sacralidad del cristianismo teándrico dissenter baptista, motor de mecanismos de distorsión de la realidad y constructora de una identidad conforme a un modelo canonizado.

I.4. IMBRICACION DE CRITICA Y POESIA.

Una vez dilucidada la estructura interna de la crítica davieana, podemos expresarla semióticamente en la fórmula S-O, en donde S es el sujeto (antítesis), - el medio y O el objeto (tesis). El sujeto, a través del medio se conforma con el objeto. Podemos asimismo calificar dicha estructura interna de unidad dualista masculina (cfr. el esquema sobre el romanticismo en el capítulo II), pues, fiel al principio masculino de separación, el objeto se postula separado del sujeto, siendo la conformidad entre ambos una unidad en la que participan dos entidades, de ahí el calificativo de dualista⁴⁰. Antropológicamente, este esquema se inserta en el régimen imaginario que Gilbert Durand [1992] llama diurno.

La misma estructura interna hallamos en la poética de Davie. Siguiendo a Bachelard, podemos decir⁴¹ que la concepción del lenguaje en Davie

⁴⁰ Cfr. los cuadros VI y VII del Apéndice I.

⁴¹ Cfr. Apéndice IV.

constituye una ensoñación cuya imagen *princeps* es la materia resistente y que, como tal imagen *princeps*, funciona a la vez como imagen y como idea [1948: 176]. Así, la imagen de la piedra en su poesía se corresponde con la idea pétrea en su crítica. En esta misma línea, el propio Davie escribió que “I like ideas that are stony” (CP 70, 102). En su práctica poética - y esta es la clave de la imbricación - el medio, que en la crítica literaria es el lenguaje, se concibe como piedra. Davie ve en (el subrayado es nuestro):

The inherited language, the poet's medium as the poet apprehends it in the act of composing... something no less bleakly confronting, no more negotiable, than the cliff of Carrara marble that faced Michelangelo when he went to the quarry looking of a block that should excite his sculptor's imagination. (OM, 310).

El lenguaje, como vemos, es medio y es ob-jetivo, “always foreign to the writer when he begins writing” (PIM, 242). Como entidad ob-jetiva, y de acuerdo con el racionalismo naturalista aristotélico, el logos participa de la physis (el subrayado es nuestro)

Poetry after all belongs in Art, not in Nature; it begins with the natural, but commands and coerces the natural into something else. And so there is, quite properly, something inhuman about poetry. A stone, that is a hunk of nature yet resistant to all that in nature is metamorphosis and flux, is thus not one among many but on the contrary the one right analogue for the thoroughly achieved poem. (OM, 314)

En esta línea, naturaleza se equipara a historia, pues el medio, lenguaje, es “inherited” (OM, 310) y en la piedra hay “immortality” (OM, 313). Aislada esta característica definitoria (objetividad/naturalidad), cabe señalar que las restantes cualidades que Davie predica de la piedra y que vertebran su poética se corresponden con características análogas de su crítica. La primera cualidad de la piedra es su exención, que se traduce en crítica en su énfasis en la ob-jetividad, en ver el mundo y el lenguaje como “other”, “bodied against

us" (SEP, 135). En poética esto se refleja en la objetivación/impersonalidad. Davie no habla directamente, sino *interposita persona*. La literatura es "a great battery or repertoire of masks and conventions, by and through which one may 'speak out' without seeming to" (TC, 12). Coherentemente, su poesía es el polo opuesto de la poesía confesional. La compacidad de la piedra, que se traduce en sus poemas con "close and compact syntax" (AE, 60), se corresponde en su crítica con el silencio en torno al debate sobre la naturaleza del medio.

Erigido en tal por un acto de fe, el medio es, como el silencio -nótese el *should* en la cita- inanalizable (el subrayado y la negrilla son nuestros):

Nothing could be further from the sense of language that French theorists and their Anglo-American followers have lately pressed upon us: language seen as a band of nebulous haze, infinitely malleable and protean according as the needs or whims of speaker and of auditor impinge upon it. The question is not what language is (that question which so delightfully exercises philosophers and semioticians), but what language is taken to be by those who use it, either those who carve it or those who respond to the shapes it takes at the carver's hands. If we choose to think of the inherited language as a cliff of Carrara or Parian marble, its veins and lines of fracture imperfectly but still usefully traced by the better lexicographers, no voice out of Paris or Geneva can or **should** persuade us otherwise. (OM, 310)

La postura epistemológica de Davie es inflexible, impenetrable como el silencio. El medio, como hemos visto en una cita anterior, "no es negociable" (OM, 310). En su crítica, este silencio se refleja en las numerosas omisiones de aquellos datos que pudieran poner en entredicho la creencia en la naturalidad y objetividad del lenguaje.

Cualidad derivada de la compacidad, la uniformidad de la piedra se manifiesta, en la escritura de Davie, en el mantenimiento, a lo largo de su

trayectoria poética, de una misma línea sintáctica y formalista. En su crítica, la uniformidad se traduce en la reducción a la unidad, implícita en el principio de analogía subyacente a la idea de tradición. En la obra crítica de Davie, (Shelley 1992: 13) "'originality' is (as it once was) a dirty word, all successful poems, original or not, being in a sense a translation of a tradition which exists over and above them". Douglas [1996: 73-84] señala que las instituciones se fundan en la analogía y definen lo idéntico [1996: 88-101]. En este sentido, recuérdese que, para Aristóteles, el ser era análogo.

Otra cualidad de la piedra es la resistencia. "The stone that resists the chisel and confronts the sunlight", escribe Davie en THBP, 177. En su poética, esta cualidad se refleja en su hostilidad al intelectualismo y a la emotividad. Los poemas de Davie, siendo inteligentes, no hacen gala de intelectualidad ni traducen una efusión afectiva. La intelectualización y la emoción⁴² son consideradas agentes destructores del medio. En su crítica, la resistencia pétrea se traduce en su antimodernidad. Hostil al intelectualismo, Davie censura la crítica estructuralista y postestructuralista. Enemigo de la emotividad, Davie critica la poética del romanticismo y del simbolismo o el subjetivismo en general.

Derivada de la resistencia, la cualidad pétrea de impermeabilidad se traduce poéticamente en su no hacer concesiones a la asintactitividad y

⁴² Cfr. ED, 81, (El subrayado es nuestro) "Doctrine that was to be explained, and then accepted or rejected, not explained away or allowed to dissolve behind a mist of emotional indulgence".

metaforicidad (libre asociación). En su crítica, la impermeabilidad se refleja en su abstención de utilizar enfoques críticos modernos (estructuralistas y postestructuralistas).

Cualidad fundamental de la piedra, la dureza es el valor supremo para Davie. "We could stand the world if it were hard all over" escribió en "Across the Bay" en *Events and Wisdoms* (CP90, 113). En una cita anterior, vimos como Davie denostaba la visión del lenguaje como algo "infinitely malleable and protean" (OM, 310). En la piedra Davie encuentra "the rigid and the hard" (THBP, 177); "a stone... is... resistant to all that in nature is metamorphosis and flux" (OM, 314). En su poética, esta cualidad se refleja sintácticamente en su *strength* y semánticamente en su no-sentimentalismo. En su crítica, si tenemos en cuenta que "the wish for the hard in art doubtless goes along with a wish for authority in public life" (THBP, 178), la dureza pétrea se refleja en su defensa de la axiología vertical. En OM, 309 afirma expresamente (el subrayado es nuestro):

The antagonism to the sort of poetry I most admire - frugal because compact, lapidary and shapely - is rooted in something deeper than literary history or poetic theory; it is rooted in politics or (deeper than that) in feelings of egalitarian solidarity such as I do not trust. And of course I do not forget - who could? - that Yeats no much less that Pound was trapped into that false alternative to social democracy, Mussolini's Fascism. The Landonian poetics - Landon himself being an aristocratic republican - have political overtones that are, in the second half of the twentieth century, highly suspect. (OM, 309)

Relacionada con la dureza, la piedra presenta una perduración. En su poética esta cualidad se traduce en su canonismo. Sus poemas en gran parte hacen referencia a un corpus escritural - literario, histórico o religioso - consagrado por el paso del tiempo. En su crítica, la perduración se refleja en

su idea de tradición: Davie busca demostrar la continuidad (poética, política) de los valores del clasicismo. El propio Davie vincula piedra, tradición e inmortalidad: “the true immortality of the poet lies in his having become, he and his works, one more stratum in that cliff, the inherited language, which future poets will apprehend as the raw material they have to work, and to work with” (OM, 313).

Impersonalidad (clasicismo) en arte, equivale, por consiguiente, a objetivarse, hacerse un objeto, parte de la naturaleza. A este respecto cabe recordar que (Amorós 1985: 83) si la genealogía se funda retrospectivamente sobre la legitimación de “un significante que se autodefine como *fundador* del ‘verdadero’ sentido”, prospectivamente, la genealogía se basa en (el subrayado es nuestro) “el sacrificio del legado como *transmisión* definitiva en aras a su perpetuación” (Amorós 1985: 86). Davie, característicamente patriarcal, retrospectivamente legitima su poética en su crítica⁴³ y, prospectivamente, convierte a su poesía en un eslabón más de la cadena genealógica (la tradición) que le garantizará la perduración (inmortalidad). Su poética está marcada por el *sacri-ficum*, el sacralizar, el hacer sagrado, en este caso, su *personalidad*. El medio es el encagado de esta tarea. En su crítica, hemos visto la transferencia de sacralidad de la religión (Cristo) al lenguaje (Logos). En su poética, la sacralidad de la piedra se funda sobre el siguiente texto bíblico⁴⁴ (el subrayado es nuestro):

⁴³ Hemos visto la filiación dieciochesca de *The Movement* y veremos la, en palabras de Oakland (1985: 130), “tunnel history” de Davie a propósito del dissent.

⁴⁴ Damos versión de control del original griego en el Apéndice III.

Por tanto, ya no sois extranjeros y huéspedes, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús, en quien bien trabada se alza toda la edificación para templo santo en el Señor, en quien vosotros también sois edificados para morada de Dios en Espíritu. (Efesios 2, 19-21)⁴⁵

El lenguaje, pues, no es sólo piedra objetiva y natural, sino piedra sagrada. La poesía, al ser lenguaje purificado, se constituirá en hierofanía. Poetizar será construir un espacio sagrado, aislado del mundo profano⁴⁶, en el que la propia construcción es reproducción de la obra divina⁴⁷. La sacralidad, asimismo, se vincula a la objetividad [Eliade 1994: 31-32]:

El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. Tal comportamiento se verifica en todos los planos de su existencia, pero se evidencia sobre todo en el deseo del hombre religioso de moverse en un mundo santificado, es decir, en un espacio sagrado. Esta es la razón que ha conducido a elaborar técnicas de *orientación*, las cuales, propiamente hablando, son técnicas de *construcción* del espacio sagrado.

En este sentido cabe recalcar el carácter cristiano de la concepción de lo sagrado en Davie, pues, como señala Abe (1985: 273):

In Christianity the divine-human separation is... strongly emphasized... Christianity is... value... oriented, norm-oriented, future-oriented, and tends to be ethical and teleological. The holy is to be experienced in something normative, in the 'ought to be', and the absolute is regarded as something authoritative, embodying absolute righteousness.

⁴⁵ Cfr. Sobre la repercusión de la sacralidad de la construcción pétrea en la cultura occidental, cfr. Isaac Newton [1996]. Para una representación gráfica de esta imagen-idea ver la primera ilustración del Apéndice V.

⁴⁶ Cfr. "Dream Forest": "the space mown down / under its own sway" en *A Winter Talent and Other Poems* (CP 90, 46).

⁴⁷ Cfr. Eliade [1957: 32] "el ritual por el cual construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses". Cfr. Davie OM, 76y ECH, 111, donde nuestro autor considera la artificiosidad emulación de la cualidad divina de la creatividad: "Man... artistic creation is one of the noblest of his activities, since in it he approaches the divine creativity. (OM, 76)". "God is *never* bound by precedent in any of His works..., and the poet who aims adequately to praise Him and His works must attain so far as possible the same condition". (ECH, 111).

A este respecto cabe señalar que la consideración de la piedra como hierofanía prendió más en el cristianismo occidental (protestante y católico) de origen latino que en el oriental (ortodoxo) de origen griego. Esto se debe, a nuestro juicio, a la impronta romana del cristianismo occidental. Roma, en su arquitectura, concibió la piedra como manifestación de su poder político (*imperium*) y su autoridad cívica. Davie es característicamente augústeo, romano, al concebir la escritura como una edificación (aporte de moralidad) que es cívica (política). El propio Davie habla de “the whole mediterranean or ‘classic’ culture that through the centuries centered itself on stonework, on the marmoreal, in sculpture and architecture most notably” (CMIL, 38). Con la llegada del cristianismo, el *imperium* se transformó en *ecclesia* y el poder político que se manifestaba en la piedra se revistió de un sentido teológico. La piedra siguió siendo un espacio de manifestación de poder, pero de manifestación de un poder contingente, terrenal, pasó a ser considerada manifestación de un poder absoluto, mundano y supramundano a la vez.

Frente a esta tradición pétrea, “the distinct and seemingly opposed tradition of Ovidian metamorphosis... ‘mediterranean’ no less” (CMIL, 38), halló supervivencia, de alguna manera, en el cristianismo oriental. Si en las iglesias del occidente latino, predominantemente ascético y aristotélico, se pone énfasis en el *pathos* (exterior en el catolicismo e interior en el protestantismo), y el dogma, en las iglesias del oriente griego, imbuido de platonismo y misticismo, el centro lo ocupan la liturgia y la *doxa*. La resurrección de Cristo

se equipara al resurgimiento de la naturaleza, con lo que esta se tiñe de sacralidad y ésta, más que la piedra, adquiere el carácter de teofanía. En la literatura de los países cristiano-orientales la transferencia de hierofanía a la naturaleza se hace patente, por ejemplo, en la fisiolatría de la poesía griega moderna o, en Rusia, en la concepción de la naturaleza de un poeta estudiado por Davie: Pasternak⁴⁸.

Dada esta transferencia “latina” de sacralidad, criticar literariamente será, de manera análoga, discernir lo sagrado de lo profano, vigilar la entrada a esa construcción divina (*Templum Domini*), que es la poesía. En esta línea nuestro autor afirma tajantemente: “the Calvinist doctrines of election and reprobation may be false and brutal in every other realm of human endeavour; in the arts they rule” (TC, 170).

Siendo sagrado, el medio otorga sacralidad, equivalente a objetividad, naturalidad y, en suma, inmortalidad. Conformarse a él será tener acceso a esas cualidades, que son precisamente lo que se busca. En palabras de Mary Douglas [1996: 97]: “las instituciones otorgan identidad”. La identidad de Davie, respectivamente en su crítica y, prospectivamente en su poesía, asume las cualidades del medio. Mediación equivale a conformismo en crítica (ya explicado) y a lapidación en poética. Si bien desarrollaremos este punto en la segunda parte de nuestro trabajo, cabe anticipar que, al impersonalizarse,

⁴⁸ Como ejemplo de esta transferencia de sacralidad, en la segunda parte analizamos la traducción que nuestro autor realiza del poema “The God of Details” del mencionado poeta ruso.

Davie se santifica y se redime, como leemos en “A Brother in the Mystery” en *New and Selected Poems* (CP90, 82) (el subrayado es nuestro):

I can keep in mind
So much at all events, can always find
fallen humanity enough, in stone,
Yes, *in the medium; where we can not own*
Crispness, compactness, elegance, but the feature
Seals it and signs it work of human nature
Fallen though redeemable.

(vv. 42-48)

The medium is its own
Thing.

(vv. 55-56)

La concepción lapidaria de la escritura tendrá como fin “lapidar” su subjetividad para convertirla en la objetividad sagrada. Citando de nuevo a Douglas [1996: 137] las instituciones fijan procesos que son esencialmente dinámicos” (Cfr. Cuadro V del Apéndice I).

En poesía, el paso de lo subjetivo (feminizado y negativizado) a lo objetivo (masculinizado y positivizado) se ve como una redención. En crítica se considera canonización el paso de las cualidades (feminizadas y negativizadas) del individualismo, subjetivismo, innovación y expresividad - propias en religión del dissent y en literatura del romanticismo, simbolismo y *modernism*- a las cualidades de civismo, impersonalidad/objetividad, tradición y artificio propias del clasicismo en literatura y del *Establishment* en religión. Si en su poesía Davie intentará “redimir su yo” en el que hay “anarchic, subversive, and violent potentialities” (TTE, 40), en crítica intentará canonizar a los autores con los que, de alguna manera u otra, se identifica.

La mediación es, en suma, la operación por la que Davie intenta anular sus contradicciones. El medio es su gran mito. Sin embargo, este mito le falla en la medida en que Davie pretende no superar sus conflictos, reconociéndolos, integrándolos y canalizándolos, sino lisa y llanamente liquidarlos mediante la negación de uno de los polos. Recordando a Freud, lo familiar reprimido retorna como siniestro. De ahí el carácter polémico y agónico que con mayor o menor intensidad, retorna una y otra vez en su crítica y su poesía. Si Shelley (1992: 18) descubre que en Davie hay un “playing against” y un “inward debate about poetry”, para nosotros este antagonista externo en su crítica e interno en su poesía, no es sino la proyección imaginaria de sí mismo. Con Crozier (1992: 92) vemos en “the imaginary antagonist in Davie's inward debate about poetry. A figure of Davie himself”. Como reconoce Clive Wilmer (1992:3) “Davie's strength as a writer derives from internal conflict”. Psicoanalíticamente, podemos decir que la mediación consiste en el intento de un yo de transformar un ello revestido de femineidad en un superyó fuertemente patriarcal.

Filosóficamente, en Davie la mediación, en tanto que paso de lo negativo mutable a lo positivo inmóvil, tiene un trasfondo platónico. En el *La República VII*, 518 C-D⁴⁹ leemos:

But our present argument indicates, said I, that the true analogy for this indwelling power in the soul and the instrument whereby each of us apprehends is that of an eye that could not be converted to the light from the

⁴⁹ Damos versión de control del original griego en el Apéndice III. Utilizamos la traducción inglesa de Paul Shorey publicada en el vol. II de *The Republic* perteneciente a la The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Massachusetts: Heinemann, 1935 [1970].

darkness except by turning the whole body. Even so this organ of knowledge must be turned around from the world of becoming together with the entire soul, like the scene-shifting periact in the theatre, until the soul is able to endure the contemplation of essence and the brightest region of being. And this, we say, is the good, do we not?

En Davie, el mundo de las ideas arquetípicas (las tesis de logos polis, religión y geografía, etc., en el esquema de mediaciones) es el mundo del ser (*toû óntos*), que es, como hemos visto, la realidad, la cual, platónicamente, es el bien. El mundo de las antítesis (en el esquema de mediaciones) es el mundo del devenir, de la generación (*toû gignoménu*) que se negativiza y se concibe como falsa irrealdad. El mundo del ser, siendo (Shelley 1992: 12) "self-created... can... abjure breeding".

Utilizando la terminología platónica, la mediación consiste en volverse (*stréfein*) a ese mundo arquetípico. En literatura, la dición pura y la escritura lapidaria consistente en una re-ferencia, etimológicamente hablando, a ese mundo⁵⁰. Dado que el mundo de las ideas arquetípicas se presenta como superior, volverse hacia él es *aná-stráfein* volverse hacia arriba, enderezarse. Apartarse de él, como en el romanticismo y la modernidad, es un *katá-stráfein*, un volverse hacia abajo que resulta en una *kata-strofé*, destrucción. Davie, como sabemos, concibe la modernidad, como caída y destrucción. En este sentido, nótese el fuerte simbolismo fálico, ya comentado, de esta concepción y la diurnidad, imaginativamente hablando, de la feminización de la caída (Cfr. Durand [1992: 127-128]).

⁵⁰ En el Islam, el Corán es uno de los atributos de la divinidad. Davie, que en su tercera etapa identifica escritura con Escritura (bíblica), escribe en esta línea el poema "Articulatory. Hints from the Koran", en *Uncollected Poems* (1980) (CP90, 431-433).

Resumiendo, la imbricación entre crítica y poesía viene dada por la concepción del lenguaje como piedra. Las distintas cualidades pétreas se reflejan en su crítica y en su poesía, ejerciendo la piedra una mediación sacrificial, de transfondo platónico, que conforma en crítica, redime en poesía y psicoanalíticamente transforma.

I.5. JUICIO CRITICO.

I.5.1. Physis = Logos (lengua)

La poética y el pensamiento literario de Davie presuponen la aceptación de la teoría del conocimiento platónico-aristotélico-tomista que, al postular la *adaequatio rei et intellectus*, establece la ecuación physis = logos, en donde logos = lengua en tanto que sistema racional conceptual. El propio Davie aclara que: (el subrayado es nuestro):

British poets, like British poets generally, wrote on the assumption that there was a reality which their language must be made to measure up to. And plainly it is only on this assumption - that there are names, bits of language, which must be accountably attached to things, bits of non-language - that one can speak of right namings and of misnamings, hence of statements that are true and others that are false. Accordingly this has to be the working assumption of any poet who believes that poetry, or *some* poetry, is 'sweetly uttered knowledge'. (UB, 144)

Esta ecuación supone una serie de reduccionismos o universalizaciones, según se mire desde lo universal o lo particular, respectivamente. Estos son los siguientes:

1. **Racionalismo lingüístico antrópico**, por el que la lengua se identifica con la razón y la razón con lo humano, ignorando el componente de irracionalidad en la lengua y el ser humano. En palabras de Weiss (1974: 120) "there is more to the mind than consciousness and more to language than a contract with society".

2. **Sustancialismo lingüístico.** Davie, en contra de Saussure, trata la lengua como sustancia de la naturaleza, no como forma (estructura) humana. En palabras del autor, refiriéndose a Sir Walter Scott:

When we find him saying 'they rode on' in seven different ways, one after the other, we should not suppose that this is wasteful superfluity, but direct creative energy revelling in its own fecundity. If any one protests that this is Art for Art's sake, I would retort that it is rather Nature for Nature's sake. (OM, 280).

A la luz de la lingüística, esta visión naturalista de la lengua resulta difícilmente defendible.

Dentro de este reduccionismo cabe señalar lo que llamaremos, valga la redundancia, **lingüismo lingual**. Davie reduce el lenguaje a la lengua (*langue*), el código abstracto e ideal, sin tener en cuenta el habla (*parole*), el uso concreto que de ese sistema hacen los hablantes.

Dentro de este reduccionismo, hay a su vez, otro que llamaremos **lingüismo sintáctico escritural**. Davie reduce la sintaxis a la sintaxis de la lengua escrita, sin tener en cuenta la sintaxis de la lengua hablada. En palabras de C.K. Stead (1996: 334-335) "throughout his discussion Davie talks about discarding or retaining 'syntax' where I think he should speak of discarding or retaining 'orthodox' or 'prose' syntax. Often what is discarded in modern poetry is the syntax of written prose in favour of that of informal speech".

Davie reduce la lengua a la sintaxis y la sintaxis, a la sintaxis oracional de la lengua escrita. La sintaxis de la palabra (morfología) apenas se considera. La lingüística de texto se ignora complementamente. Del mismo modo, se ignora la estructura

sintáctica de otros lenguajes (pictórico, musical, etc.) que estudia la semiótica⁵¹.

3. **Etnocentrismo lingüístico**, por el que la estructura lingüística indoeuropea se identifica con la estructura lingüística universal. El logos supuestamente universal y humano es indoeuropeo. Tras los trabajos de lingüistas como Bloomsfield, Sapir⁵² y Whorf⁵³, sabemos que cada lengua en particular, y cada familia lingüística de manera más general, entraña una organización de la realidad distinta a la de las demás lenguas o familias lingüísticas. La estructura lingüística indoeuropea es, por consiguiente, una más entre las existentes. Tiene, pues, una validez relativa y no absoluta.

4. **Etnocentrismo epistemológico**, por el que la manera (aristotélica) occidental de conocer el mundo se inviste de carácter humano universal: "and it may be questioned whether there is or can be any human thinking that is not axiomatic in the sense that it must take as its starting-point one or more axioms such as 'A thing cannot both be and not be at the same time'". (ECH, 27)

La lógica hindú, por ejemplo, contempla ese caso⁵⁴, lo mismo que el pensamiento chino no es dualista⁵⁵. Del mismo modo, la

⁵¹ Cfr. Dondis, Donis A. *A Primer of Visual Literacy*. (Traducción española, *La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Madrid: Gustavo Gili, 1995). Dicho libro muestra cómo el "meaningful arrangement" de las imágenes constituye una auténtica sintaxis visual.

⁵² Cfr. Sapir, E. [1986].

⁵³ Cfr. Whorf, B.L. [1964].

⁵⁴ Cfr. "The Maybe Theory" (syádváda) en Nakamura, Hajime [1975: 167-168]. Cfr. también "Las ocho leyes del pensamiento" en K.N. Jayatilleke, [1963: 333]. Cfr. también el capítulo II de Raimon Panikkar, (1997:39-89): "Modos Indico y Occidental de Entender la Filosofía: la Perspectiva Occidental".

⁵⁵ Cfr. José Ramón Álvarez (1989: 89-104) y Robert E. Allison (ed.) 1989.

hipostasiación de la razón como característica humana es típicamente occidental. En física, por otra parte, de Broglie demostró que la luz es, a la vez, corpúsculo y onda.

5. **Antropocentrismo epistemológico**, por el que la percepción humana se identifica con la realidad. Hoy, este punto de vista es, a la luz de la ciencia, difícilmente sostenible⁵⁶.

6. **Logicismo (lingüismo) ontológico**, por el que la estructura lingüística se identifica con la estructura natural. Esta identificación fue criticada a partir del nominalismo —que sostiene que la relación entre palabra y cosa es arbitraria— y minada por el empirismo inglés y el racionalismo continental del s. XVII⁵⁷. Mediante Copérnico, Galileo y Kepler, quedó invalidada por el método científico, ya en los siglos XVI y XVII. El signo y el sistema lingüístico, y por extensión el medio, no son un correlato natural del objeto, sino una estructura convencional y arbitraria.

7. **Fideísmo epistemológico**, por el que la cognición queda, en última instancia, reducida a un acto fundamental de fe: fe en la objetividad del lenguaje. Esto supone:

a) **no examinación del objeto de fe**. Davie no indaga en la naturaleza del lenguaje: acepta las nociones recibidas. Ejemplo de su estrategia de omisión (por conformismo), Davie prescinde de las

⁵⁶ Cfr. Daniel C. Dennet (1991).

⁵⁷ El propio Davie habla de: "the threat that Lock's epistemology posed to poetry as well as to religion" (ECH, 23) y de que: "the split in the Romantic personality, between the part that feels and the part that manipulates itself feeling, is a bottom the split made by Descartes and widened by Locke" (OM, 137).

investigaciones de la lingüística y ciencias del lenguaje. Esto nos lleva a hablar de:

b) **Desconocimiento del objeto de fe.** Al rechazar las investigaciones de las ciencias del lenguaje, Davie no puede conocer en profundidad el elemento en lo que deposita su creencia. Esto nos lleva a hablar de:

c) **Parcialidad en el conocimiento y método de conocimiento del objeto de fe.** Davie conoce sólo una parte del objeto de su fe (lenguaje) —la tratada por la gramática tradicional— y ésta, a través de un determinado enfoque (el tradicional). Davie, por ejemplo, ignora la pragmática o la presencia de la irracionalidad en el uso del lenguaje⁵⁸.

Estas tres objeciones nos llevan a afirmar, en cuanto al lenguaje, una ignorancia supina por parte de Davie que deslegitima el acto de fe fundante de su epistemología. No se puede desconocer el instrumento que va a ser utilizado para la cognición. Este, entonces, no resulta fiable, pues sus resultados estarán sometidos al subjetivismo —dependerán del sujeto que los manipule— y por tanto, no serán válidos. En palabras de Lucas (s.d.: 151): "where there is no self-criticism, no enquiry into the adequacy of one's clear-sightedness, there can be no generosity of vision".

⁵⁸ Cfr. Bousoño [1985, 1: 61-89]. Este capítulo se titula: "La expresividad del lenguaje ordinario como poesía".

Deslegitimado así por ignorancia y, a consecuencia de ella, el fideísmo epistemológico de Davie se invalida también por su inversión ontológica. Esto consiste en investir a un elemento ficcional —una construcción humana, convencional y arbitraria, y por tanto, relativa— de cualidades de naturalidad y absoluto. El lenguaje, como hemos señalado, es, etimológicamente hablando, una ficción: una construcción, —una estructura humana— que, como toda construcción, es convencional y arbitraria. Carece, por tanto, de carácter natural. Al depender de la percepción de la realidad por la mente humana en general, y por las distintas colectividades humanas en particular, el lenguaje tiene carácter relativo y no, como le imputa Davie, absoluto. Del mismo modo, los géneros literarios no son naturales y de sentido común. Atendiendo a Bousoño, [1985, II: 252-264] la diferencia entre ellos es inesencial y [1985, II: 253] la discrepancia es meramente cuantitativa. Señalemos, pasando de la epistemología a la ética, que el absolutismo de la creencia epistemológica de nuestro autor se traduce, a menudo, en textos de cariz dogmático e intransigente.

Davie, por ejemplo, afirma que "we are all more or less like children in our imperfect grasp of eighteenth-century values" (OM, 184). Este aserto implica no sólo desconocer el desarrollo de la ciencia ocurrido desde entonces (omisión), sino convertir su idea axiológica en la hipóstasis de la axiología. Esta conversión conlleva, epistemológicamente, los ya conocidos mecanismos de distorsión (distracción) por reduccionismo o universalización. Éticamente supone, por un lado, una falta de reconocimiento (respeto) a la inteligencia

humana (al ignorar sus logros en doscientos años) y, por otro, una negación (desprecio) de la pluralidad axiológica al no reconocer como plenamente válidas (maduras) otras axiologías distintas de la suya. Como señala Hammond (1992: 30) en Davie hay "a lack of generosity with respect to poets who do not move in the direction he prescribes".

Del mismo modo, nuestro autor escribe:

It is permissible to think that the present age may prefer the squirming ironies chiefly because of our predisposition towards "complexity", and because, unable ourselves to believe anything with conviction, we cannot sympathise with statements of conviction or with the argument of a straightforward case. Nevertheless it turns out that the irony is a notably effective self-defense - that may indeed be just what is wrong with it. (OM, 111-112)

De la lectura de dicho texto observamos que la creencia se percibe como tesis, el acto afirmativo al que se opone, la ironía, su antítesis. Ese acto además, se percibe como central: "reaching the point where an act of belief is called for, one makes the act or one does not; and one lives with the consequences" (ED, 213). Davie, una vez más, convierte lo singular (su idea) en universal (la idea), aquí en cuanto a fideísmo epistemológico. Sustituyendo axiología por epistemología, las objeciones arriba apuntadas de reduccionismo y falta de respeto son válidas aquí. Usada corrientemente de esta manera, la mediación en Davie sirve la finalidad de hipostasiar su particular punto de vista. Como el ejemplo aducido, lo singular (su cosmovisión) se convierte en lo universal (la cosmovisión). De esta manera podemos decir que las objeciones de subjetivismo, egoísmo y solipsismo que Davie hace a la poética moderna

son un ejemplo de alterización: son características que, como vemos, encontramos en el propio pensamiento literario de Donald Davie.

Por todo ello, concluimos que la ecuación *physis* = *logos* (lengua) carece de carácter objetivo, real, absoluto y universal y es, científicamente hablando, insostenible. Queda, pues, sin fundamento el formalismo epistemológico de Davie, que otorga al uso gramatical y lexicográfico de la lengua —junto con el empleo de las formas clásicas, con su dualismo forma/contenido—, carácter objetivo, mientras que la forma abierta u orgánica —con su unidad de forma y contenido y licencias gramaticales y semánticas— se identifica como subjetiva, egoísta y solipsista. De hecho, la propia obra poética de Davie es un ejemplo de cómo un autor, usando la lengua y las formas de manera canónica, refleja un subjetivismo acusado: sus poemas, más que informarnos acerca del mundo exterior, nos informan acerca de la mente de *su* autor. Pound, en cambio, es ejemplo de un poeta que, utilizando la forma abierta, proporciona multitud de datos acerca del mundo exterior. La pureza de dicción se revela, por consiguiente, como una convención arbitraria sin fundamento epistemológico.

I.5.2. Primacía del medio

Para Davie, la responsabilidad primera del escritor no es ante sí mismo, sino ante el medio y la institución: la lengua en tanto que institución política, perteneciente o relativa a la polis. Esta es, a nuestro juicio, una postura derivada del ya comentado racionalismo lingüístico antrópico que identifica lengua = razón y razón = humanidad y del racionalismo político (de trasfondo hegeliano e inspiración platónica) que identifica razón = polis. La ecuación resultante —lengua (razón) = polis (humanidad)— es, a nuestro juicio, no sólo un reduccionismo de lo humano, lingüístico y racional, sino una inversión ontológica. Primero se es *ánthropos* (ser humano) y luego se es *polites* (ciudadano). La humanidad es la que confiere la ciudadanía y no viceversa: se es ciudadano/a porque se es ser humano, no se es ser humano porque se es ciudadano/a. Condicionar la humanidad a la pertenencia (y sometimiento) a la polis supone no sólo reducir la humanidad a un civismo de etiqueta sino, al negar la validez de la noción de derechos humanos (CMIL, 68), abrir las puertas a la legitimación de la arbitrariedad (abusos de poder, despotismo, tiranía) siempre que ésta se haga en nombre de la polis. En este terreno, cabe recordar, una vez más, que Ernest Gellner [1988: 20], señala que (el subrayado es nuestro) “las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres” y que [1988: 70] “la visión de las naciones como una forma natural, dada por Dios, de clasificar a los hombres, como un destino político inherente aunque largamente aplazado es un mito”.

Por otra parte, dar primacía al medio (institución; physis = lengua = polis), supone equiparar las leyes del arte con las leyes supuestamente de la naturaleza que resultan ser las leyes de la polis y que, en última instancia, son las leyes de una manera de concebir la polis. Estas identificaciones suponen, a nuestro juicio, una incompreensión de lo que es el arte y de lo que el arte es, en particular, en la modernidad. El arte no es, como parece desprenderse de POD y la estética (neo)clásica, meramente una forma agradable de vehicular unas ideas (el *docere et delectare*)⁵⁹, sino un lenguaje autónomo cuya forma es en sí significado y significado irreductible a otros tipos de discurso (lenguaje discursivo, por ejemplo). Negar la auto-nomía artística supone, so capa de elevarlo a una "purificación", degradar el arte a un status ancilar que, en Davie, se refleja por el sometimiento de la poesía a la moralidad y a la tradición (clásica primero y clásica y bíblica después). En la modernidad, en particular, el arte es un espacio de libertad en donde se plasma la individualidad sin sometimiento a canon externo alguno. Davie, con su desconfianza puritana hacia el arte, intenta por todos los medios canon-izarlo, regularizarlo, en la medida de lo posible. Si no es posible, lo niega de una manera u otra manteniendo, a la vez, una fascinación y obsesión por la sub-versión de la canónica norma. Con Bedient (1971: 79) la modernidad sostiene que "purity in the writer, not in the medium" y con el mismo autor (1971: 69) afirma que "urban poetry is a contradiction in terms... the reason poetry cannot be

⁵⁹ Cfr. Bedient (1971: 75): "Poetry is moral by nature... it fosters instinctive harmony". Y: "Poetry is... a phenomenon not of egoism mixed with language, as Davie seems to believe" (ibid., 74).

urbane... is that its first and chief center is its own". La primacía del medio queda, en suma, ética y ontológicamente invalidada.

1.5.3. Romanticismo (*Modernism*) = Fascismo (Totalitarismo)

Es plausible establecer una relación entre romanticismo (modernism) en arte y fascismo (nazismo) en política, si bien esta relación no es necesaria. Como afirma Peter Brooker (Bell, 1982: 42):

Modernism has been a protean and dispersed development with by no means an inexorable inner aesthetic or political logic. Wallace Stevens, Carlos Williams, Allen Ginsberg, and the insecurely post-modernist Robert Lowell, amongst American poets, illustrate some of its instructively divergent routes, one from the other, and from Pound and Black Mountain. More clearly, and outside America, Mayakovsky, Brecht and Enzensberger come immediately to mind as pursuing a left modernism to offset the present examples.

De hecho, hay autores *modernists* de todas las tendencias políticas. Por otra parte, si bien se puede establecer una relación entre romanticismo (modernism) en arte y fascismo (nazismo) en política, también se puede vincular el clasicismo en arte con el absolutismo en política. De puertas adentro de Occidente, el clasicismo (con su variante barroca) ha sido la estética oficial del antiguo régimen. La aceptación de modelos estéticos universales, establecidos por la tradición, se corresponde con una asentada sociedad estamental cuyas divisiones sociales son claras. De puertas afuera de Occidente, el clasicismo, con sus pretensiones de universalidad del logos (occidental), ha propiciado las identificaciones logos = civilización (*polit-ismós*) = Occidente y, por consiguiente, la implícita correlativa serie mythos = barbarie (salvajismo) = resto del mundo. Esta serie de identificaciones ha sido,

justamente, la justificación ideológica del imperialismo occidental. Cabe señalar, además, que regímenes totalitarios como el nazismo, el comunismo o el fascismo al que se refiere Davie han adoptado el clasicismo como estética oficial y denostado la modernidad artística. Baste echar una ojeada a la escultura de la Italia fascista, recordar la retirada por los nazis de obras de “arte degenerado” y tener en cuenta el realismo socialista. Ambas estéticas, romanticismo (modernism) y clasicismo son, pues, relacionables con políticas dictatoriales y tiránicas. La vinculación entre romanticismo (modernism) y fascismo (totalitarismo) queda, por consiguiente, desmentida en su exclusividad.

1.5.4. Pre-modernidad de Davie

Davie es premoderno en las respuestas que da a sus modernos interrogantes. Su mundo es un mundo de sumisión a los datos. En su poética Davie hace gala de sometimiento a las coordenadas exteriores, a las espaciales de la geografía y a las temporales de la historia. La historia es concebida como una serie de hechos ejecutados por héroes (varones) —lo que Oakland (1985: 292) llama “exploits of individuals”— a la altura de los cuales hay que estar y contra cuya estatura hay que medirse. Esta concepción de la historia en cuanto *agon* es, por un lado, típicamente masculina y, por otro, en Davie, eminentemente moralista, pues las figuras históricas son investidas de ejemplaridad moral. No se tienen en cuenta los factores

económicos y sociales e ideológicos. No hay causas o consecuencias, sino meramente acontecimientos y hombres de índole mala o buena.

Para Davie, como para Cicerón, la historia es *magistra vitae*. Esta historia moral se confunde en Davie con la tradición literaria canónica clásica y, en su última etapa, desemboca en la Biblia como archi-texto histórico, moral-religioso, y literario. Físicamente, Davie también se somete al mundo exterior. Los sentidos para él son fiables. En su confianza en la veracidad de la percepción simple Davie es relacionable con la *common sense philosophy* escocesa de los siglos XVIII y principios del XIX representada por Thomas Reid, Adam Ferguson y Dugald Stewart. Del mismo modo, en Davie, el tiempo y el espacio son los lineales y absolutos de Newton, no los relativos de Einstein. Nótese, asimismo que estas coordenadas son exteriores y que lo exterior ha sido considerado, tradicionalmente, un ámbito del imaginario característicamente masculino, lo mismo que el señorío de la voluntad (voluntad en Davie, para estar a la altura de sus modelos). En este sentido cabe señalar que el canon, como sostiene Harold Bloom⁶⁰, es el *thea-tron*, donde se realizado la lucha (*agon*) lucha con los padres literarios. En él, el género constituye la *species* de la tradición. Etimológicamente, en estas dos palabras observamos la presencia de la visión, que, psicoanalíticamente, se corresponde con el superyó o conciencia moral. De ahí que, en Davie, la responsabilidad se ejerza, no ante la contemporaneidad, sino ante la tradición, hecho que le confiere su carácter de *self-righteous maverick*. Así, el propio

⁶⁰ Cfr. Harold Bloom [1995].

poeta declara (TC, 169) (el subrayado es nuestro): "Puritan is a tag that has been tied to me... which delights me, because I deliberately courted it, and because the import of it is, however grudgingly, complimentary... By a 'puritan' nowadays we mean what an earlier generation would have called a 'person of principle'".

Por ello, la literatura es la literatura canónica santificada por la tradición y cuyo fin es "enseñar deleitando" la moral establecida. Escribir no es innovación, sino repetición; no es creación original, sino reiteración del molde colectivo. La poesía no es expresión de lo irracional, sino verso: una construcción lingüística plasmada en artificio genérico. En pleno siglo XX, esto supone la negación de la modernidad. Esto nos lleva a concluir que Davie es premoderno no sólo en la calidad de sus respuestas, sino en el modo de llegar a ellas. Nuestro autor considera absolutos los valores recibidos (tradicionales, canónicos) y no los somete a cuestionamiento crítico.

En síntesis, la pre-modernidad de Davie viene dada por la calidad de sus respuestas y por el modo de darlas: su a-crítica, pasiva y no escéptica aceptación de lo heredado. Los planteamientos epistemológicos (es decir, la pregunta ¿cómo conozco?) fundantes de la modernidad le son ajenos. Asimismo, tiene en poco o en nada la expresión literaria de la libertad y emancipación individual: la originalidad. Davie, en suma, jamás cuestiona los supuestos a partir de los cuales hace literatura. Se limita, en actitud típicamente pre-moderna, a ponerlos en práctica como valores absolutos.

La paradoja de Davie radica en que él es protestante, y además, dissenter. El principio protestante del libre examen es la base del dissent y una de las bases de la modernidad. La modernidad que él condena no es más que el desarrollo, llevado hasta sus últimas consecuencias, de este principio. En palabras asimismo de Ernest Gellner [1988: 181]:

El surgimiento del mundo industrial estuvo vinculado íntimamente con un protestantismo que resultó poseer algunos de los rasgos más importantes que iban a caracterizar el mundo que surgía y que también engendra el nacionalismo. Énfasis en la alfabetización y en las Escrituras, unitarismo asacerdotal que abolía el monopolio de lo sagrado, individualismo que hace de cada hombre su propio sacerdote y su propia conciencia y que le independiza de los servicios rituales de otros: todo ello prefiguraba ya una sociedad de masas anónima, individualista y completamente estructurada en la que impera un acceso relativamente igualitario a una cultura común y en la que las normas de la cultura están al alcance de todos por estar escritas, y no bajo la custodia de un especialista privilegiado.

En Davie, en cambio, hallamos un énfasis en [Ernest Geller 1988: 25] “subrayar, remarcar y acentuar los rasgos diacríticos, diferenciales y monopolizables de los grupos privilegiados”, actitud propia de una [Ernest Geller 1988: 26] “sociedad agraria” en donde es conveniente que “las desigualdades se exterioricen, perfeccionen y sancionen, dotándolas de un halo de fatalidad, eternidad y naturalidad”.

Del mismo modo, el romanticismo que él deplora se vincula con el protestantismo. Para Octavio Paz [1990: 95], “las raíces espirituales del romanticismo están en la tradición protestante”. Según explica el autor mexicano [1990: 94-95]:

El romanticismo nació en Inglaterra y Alemania no sólo por haber sido una ruptura de la estética grecorromana sino por su dependencia espiritual del protestantismo. El romanticismo continúa la ruptura protestante. Al interiorizar

la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico. El romanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética. El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso; el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial.

En resumen, Davie, a contrapelo del espíritu protestante del libre examen por su aceptación acrítica de lo dado, es premoderno tanto en sus respuestas como en el modo de llegar a ellas.

1.5.5. Modernidad de Davie

Sentado esto, hay que aclarar que, si en sus respuestas —contenido de los textos y actividades— Davie es premoderno, neoclásico, su actitud es romántica, moderna. Moderno es preguntarse ¿para qué sirve la poesía?, ¿cuál es la relación entre arte (palabra) y vida (realidad)?. Moderno es también el rebelarse ante la sociedad. En un momento en que la modernidad prevalece, Davie, en contra de las convenciones sociales del momento, la niega. Romántico es también el desplazamiento espacio-temporal, la mitificación de un espacio y un tiempo, que en Davie será la Inglaterra del siglo XVIII. Romántica es también la devoción a una causa ideal, que en Davie es la restauración (quijotesca) de los valores augústeos, y el acercamiento poético entre Gran Bretaña y Estados Unidos. Si para Octavio Paz [1990] la analogía y la ironía son dos características de la poesía moderna, podemos decir que en Davie la analogía se realiza con los clásicos, siendo la ironía (la duda que corroe la analogía) su obra crítica y su teoría literaria justificatoria, apologética

de su práctica poética y de su concepción literaria. Si tenemos en cuenta que en y tras la época del *Revolutionary Settlement* de 1688-89 [G.M. Trevelyan, 1963: 351] “the doors of Parliaments were still closed to Roman Catholics, and the Persons, whether Protestant or Catholic, who would not take the Communion according to the rites of the Church of England, were still debarred from holding office either under the Crown or in the municipalities; the doors of Parliament were still closed to Roman Catholics, and the doors of the Universities to dissenters of every kind” y si recordamos las persecuciones sufridas por dissenters en periodos anteriores (ej.: durante la era Estuardo) y el origen dissenter y obrero de Davie, podemos interpretar su trayectoria literaria y vital, culminando en la academia y el anglicanismo, como un intento —¿noble?, ¿quijotesco? — de, quizá a la manera de Pound, retrotraerse a la historia para intervenir en ella. Este reactualizar el pasado e intervenir en él, tendría por objeto dar plena validez y valoración —reconocimiento social del *Establishment*— a la obra del *English dissent* (cfr. sus libros sobre el tema), tal coimo interpreta Oakland, [1985: 128] al hablar de: “building of 'usable past'”. Bajo esta luz su vida será la ejecución de una [Oakland, 1985: 128]: “personal tunnel history”.

Aparentemente, la racionalidad es su bandera, pero no sólo en su poética, sino en su “carpetazo” a Inglaterra en 1968 y en su conversión al anglicanismo puede verse un profundo simbolismo, marcado por un imaginario muy modelado por la historia. Con su anglicanismo y academicismo, el dissent entraría en el *Establishment*. Su huida de Inglaterra marcaría el reconocimiento

de la imposibilidad de realizar exteriormente su programa ideológico. Inglaterra será al ciento por ciento “a place of the mind”, una forma mental reflejada en un lenguaje poemático cerrado, compacto, que es un molde que falla. Esto da alas a un sentimiento de interiorización de la forma, que culmina en la adopción de La Biblia de un arquetipo textual y en el anglicismo como “entronización” de sus textos.

Como vemos, pese a defender una poética neoclásica de inspiración aristotélica [con su filiación Aristóteles - Horacio - Renacimiento - siglo XVIII], el neoclasicismo de Davie es un neoclasicismo *ex modernitate*. No sólo:

a) Sus postulados están inficcionados por la crítica (cfr. prólogo a la 1992 edition of POD & AE) a la poética imperante de origen romántico (algo impensable fuera de la modernidad).

En su negación de la modernidad Davie es moderno. Como señala Octavio Paz [1990: 210] “la oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno, y más: es una de las maneras de realizarla”. Esto es, de algún modo, el llevar la tradición crítica de la modernidad al extremo último: la de negarse a sí misma y afirmar la continuidad. Esto le confiere:

b) Cierta sentimiento heroico. El dissent es una “Church gathered *from* the world and in tension with it” (TC, 76). Este sentimiento heroico se manifiesta en estar siempre en lucha, atacando o defendiendo una determinada postura ideológica o estética. En esta línea, Davie defiende posturas críticas a contrapelo de lo prevaleciente, siente atracción por el

"código de honor" de Scott y Mickiewicz, por los espacios abiertos de América y Rusia y por el héroe *self-righteous* que huye de una sociedad no articulada en comunidad. En HSWS, 147, Davie postula el exilio como deber cuando la sociedad no es "a society at all" y su propio autodesierto en Estados Unidos es una prueba de ello. Esta concepción del artista como ser en tensión con la sociedad es típicamente moderna (cfr. *el poète maudit*).

En sus posturas críticas para-dóxicas (en contra de lo establecido), Davie continúa la tradición del *modernism* anglo-americano de Pound y Eliot:

a) Como ellos, en lo tocante a la poética, idealiza (convierte en idea, modelo), la poesía de un determinado tiempo-espacio a partir del cual todo es de-generación. Ese tiempo-espacio poético ideal será, para Pound, la Provenza de los Trobadores y la Florencia de Cavalcanti; para Eliot, en cambio, será la Inglaterra de los poetas metafísicos. Para Davie, análogamente, será la Inglaterra del siglo XVIII. Ese mito de la caída es, en sí, romántico.

b) Como ellos, esta idealización del pasado (rasgo romántico) tiene un signo marcadamente conservador, reaccionario incluso. Se trata de buscar la *auctoritas* perdida.

Davie diverge de ellos, en cambio, en la forma. Si Pound y Eliot son innovadores, Davie es -fundamentalmente- conservador. Americanos, el culto al pasado en Pound y Eliot resulta en una forma fluida, dinámica; en Davie, europeo, se transforma en una copia literal —petrea, sólida— del modelo. La

forma, en el *modernism*, es más idea; en Davie, es menos ideal y más literal (plasmación de un patrón concreto).

Recapitulando, la modernidad de Davie viene dada por su interrogación acerca del arte, su crítica de la poética moderna y su romántico idealismo.

I.5.6. Oposición clásico/moderno

Esta oposición clásico/moderno (romántico) se explica si, en lugar de ver dichos términos como contradicción o en dicotomía, los vemos como dos polaridades de un mismo *continuum* estético (filosófico) o dos extremos en una misma escala de polaridad.

Si aceptamos la tesis de Popper [1981] de que el Romanticismo —ideológicamente hablando— tiene su origen y fundamento en Platón, y si tenemos en cuenta⁶¹ que Aristóteles —fundamento del (neo)clasicismo defendido por Davie— es discípulo y continuador de aquél, los conceptos de “clásico” o “romántico” dejan de ser categorías antagónicas para convertirse en dos fases —dos momentos— de una misma línea (filosofía) estética.

En este sentido es capital, creemos, el sentido que la palabra “eidos” tiene en ambos autores. Lo que en Platón es “idea” o “visión” (“visión” personal y subjetiva en el romanticismo, de donde pasará a la poética moderna [cfr.

⁶¹ Cfr. Giovanni Reale (1979:133-143).

Bousoño, 1985: I]), en Aristóteles es “especie”, modelo abstracto de ejemplares concretos (cfr. Davie en POD: generalización como expresión de la jerarquía del ser).

En uno u otro caso, estamos ante una estética que postula la existencia para el mundo sensible de unos modelos (*paradigmata*) que son, de una u otra manera, meta-físicos. Esos modelos están “más allá de ese mundo”, fuera de él en cierto modo, ya sea en una subjetividad, en un mundo autónomo, o en un ámbito teórico-mental.

Así, cabe ver las poéticas clásica y moderna como el anverso y el reverso de una misma moneda. En la poética clásica el sintagma es el eidos: la articulación y ensamblaje de distintos elementos en un todo coherente y cohesivo. El paradigma se deriva de él con sus referencias a un código lingüístico (literario) objetivado y canonizado. En la poética moderna ocurre justamente lo contrario: el eidos es el paradigma, la carga semántica y el espesor significativo. El sintagma se deriva de él con sus sugerencias, connotaciones y asociaciones subjetivas.

Como vemos, no se trata de esquemas dispares, sino inversos⁶². El esquema básico es el mismo: sólo varía la dirección del vector según qué elemento (sintagma o paradigma) tenga la primacía. Ver entre el clasicismo y la modernidad una diversidad esencial resulta ser, por consiguiente, un

⁶² Swartz [1988:213] habla de “inversion of platonism”.

análisis parcial. Desconocer esta similitud de base es, a nuestro juicio, un ejemplo más de la alterización que caracteriza el pensamiento literario de Davie.

Del mismo modo, tal como señala Bousoño [1985: 246], el individualismo irracionalista contemporáneo es interpretable como el desarrollo de la razón llevado al límite. Es el logos que, habiendo analizado y criticado el mundo, se analiza y critica a sí mismo. En arte esto se refleja en una estética en donde la materia (color y línea en pintura, materia en escultura, sonido en música, palabra en poesía) se aprehende directa, in-mediata-mente. El gran modelo de lenguaje de la modernidad es la cinematografía: presentación directa de un objeto en su devenir temporal⁶³. En poesía, la expresión formal de este principio de inmediatez y flujo es el verso libre y la forma abierta: el poema es un espacio en donde las *parole in libertà*, dotadas de movimiento, se organizan paradigmáticamente —tal como hemos señalado— mediante yuxtaposiciones y reiteraciones que el lector, en su subjetividad, debe hilvanar. Se ha suprimido todo nexo o modelo formal (metro, rima, sintaxis) que remita a una heredada mediación recibida. Objeto de sí mismo, el logos, la mediación, ha estallado al consumarse como instrumento crítico. Sus potencialidades, latentes en el clasicismo, han sido actualizadas hasta sus últimas consecuencias. La modernidad no es, por consiguiente, la antítesis del clasicismo: es su consumación.

⁶³ En sus obras críticas Davie no menciona o reflexiona sobre el cine como arte o como lenguaje.

Esta reflexión nos lleva a lo que, desde nuestro punto de vista, es el *quid* de la cuestión: Davie rechaza la poética moderna no por sus manifestaciones, externas (algunas —Pasternak, Madestam, Pound— son de su agrado) sino por su principio intrínseco de inmediatez y consiguiente fluidez. Si la escritura supone una mediación (de código transmitido por tiempo), la oralidad y la imagen, dos elementos importantes de la poética moderna, se aprehenden de manera inmediata. Inmediatez, como la propia composición de la palabra indica, supone abolir la mediación y, por tanto, deslegitimar al medio como tal. Dado que el medio, como vimos, adquiere el carácter de institución, podemos afirmar que la posición de Davie es, en última instancia, política y no estética. Políticamente conservador, Davie defiende un *Toryism* dieciochesco frente a una democracia social liberal. Una sociedad claramente regimentada e inmovilista en la que el poder lo detenta una minoría se refleja, como hemos visto, en un canónico clasicismo estético. Análogamente, una sociedad en la que hay movilidad social e ideológica y el ciudadano participa en la política se corresponde con una estética en que el dinamismo de la e-moción (cf. Wordsworth) tiene cabida y en la que el individuo, mediante su subjetividad, puede aprehender el producto artístico. Una sociedad en la que el análisis y experimentación científicas ocupan lugar preeminente se corresponde con una estética en la que el cambio, entendido como crítica e innovación, desempeña un papel importante. El canónico clasicismo responde, en suma, a una sociedad cerrada, segura de sí y complaciente consigo misma, orientada a un pasado arquetípico y en la que la dimensión colectiva prima sobre la individual. La poética moderna, en cambio

es el reflejo de una sociedad abierta, fundada sobre la crítica, orientada hacia un futuro ideal y en la que la dimensión individual prima sobre la colectiva.

Davie, dotado de consciencia e imaginación histórica, siente añoranza por este orden social preindustrial. Su nostalgia le lleva, sin embargo, al siglo XVIII y no al XVII, XVI o a la época medieval. Cabe preguntarse por qué. Si tenemos en cuenta que en Inglaterra (y también en Francia) el siglo dieciocho es sobre todo el siglo del ascenso de la burguesía y que Davie es de origen, aunque pequeño, burgués, no es difícil ver en dicha *saudade* dieciochesca la fatuidad contrariada⁶⁴ ante la sociedad actual de alguien que, en un orden social augústeo, ocupando una posición preeminente. Se podría decir así que Davie retroproyecta en el siglo dieciocho su yo social y satisface imaginativamente el ansia de reconocimiento y prestancia que la sociedad moderna le niega. Poéticamente, en su antierotismo (antimetáforicidad) y su énfasis en la economía de ahorro (austeridad y compacidad poética) y la moralidad, podemos ver en él a un puritano burgués⁶⁵ que ideológicamente, mediante su reivindicación del *ethos* heroico, aspira y busca integrarse en la aristocracia (élite).

En este sentido, cabe añadir que la consciencia histórica de Davie es, como él mismo señala⁶⁶, imaginación histórica más que sentido histórico

⁶⁴ Utilizo el término de Fernando Savater, según lo escribió en un artículo publicado en una carta al director del diario El País hace unos tres o cuatro años.

⁶⁵ Según Dewey (s.d.: 57) el de Davie es un "elegant, exemplary verse showing the thoughts and feelings of the sensible middle classes".

⁶⁶ TC, 66-67.

propriadamente dicho. El pasado para Davie es una idea, un *topos* ideal de la imaginación plasmado “encarnado” —de nuevo la mediación— en manifestaciones artísticas concretas. Su postura ante él es la de *pietas*, actitud reverencial de veneración derivada de una nostalgia literalmente pintoresca. La consciencia histórica de Davie llega a ser, en última instancia, un *passéisme* y no una percepción de la trayectoria de los acontecimientos —políticos, filosóficos, artísticos— que constituye el sentido histórico en sí.

En suma, la oposición clásico/moderno queda anulada al ser la modernidad la consumación del clasicismo. La postura de Davie es, en el fondo, política (*toryism*) producto de una imaginación histórica que retroproyecta en el pasado su reconocimiento social.

1.5.7. Formalismo

Vista la transferencia de sacralidad y la oposición clasicismo/modernidad en Davie y dada su evolución poética, podemos afirmar que el formalismo de inspiración aristotélico-platónica es la posición filosófica implícita que permite su evolución literaria sin alterar su coherencia ideológica.

Davie siempre se somete a un medio, a una *forma* definida. En sus inicios literarios, su postura religiosa era abierta, escéptica, mientras que poéticamente se ajustaba al rigor de la perceptiva neoclásica. Con el paso del tiempo, Davie fue evolucionando hacia un diálogo con el *modernism* y su forma

abierta mientras que, en lo religioso, va a aceptar en 1972 el credo anglicano. Dado que la (relativa) apertura estética corre pareja a la progresiva definición o cierre religioso, podemos reflejar esta trayectoria tal como la vemos en el cuadro V del Apéndice I.

En sus inicios, el formalismo en lo literario será externo —más aristotélico—, una manera en concreto de escribir, compensada por la mayor apertura subjetiva. En dicho período el formalismo religioso será más platónico, interno, una actitud subjetiva —la huella que en él deja el puritanismo y que se traduce en la transferencia de la sacralidad a la literatura. Hacia el final, el formalismo literario será más platónico, interno, una actitud subjetiva de *pietas* hacia el canon. En lo religioso, por contra, el formalismo será más aristotélico, la aceptación de un credo —forma—, bien definido.

En suma, la vinculación de estética (práctica literaria) y religión (cristianismo) en Davie se manifiesta también en su evolución poética. La transferencia de sacralidad —formalismo si tenemos en cuenta que Cristo es el medio, la *forma* por antonomasia— hace que ambas esferas sean una suerte de vasos comunicantes que se compensan y equilibran entre sí. Merced a ello Davie nunca abandona la mediación y siempre encuentra su estabilidad y coherencia en la aceptación de una forma (literaria, religiosa) que actúa como medio vertebrador de su universo ideológico.

II DAVIE COMO CRITICO DE LA LITERATURA BRITANICA

II.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Tal como afirmábamos en el capítulo precedente, en el pensamiento literario de Davie hay una transferencia de sacralidad de la religión cristiana (en su variante baptista) a la literatura. Si Inglaterra es Israel, el pueblo elegido, la literatura inglesa será una suerte de arca de la Alianza, el monumento que es el recordatorio, etimológicamente hablando, del compromiso entre Dios (el medio, la institución) y su nación. Los escritores serán los profetas, portavoces del medio (agentes mediadores) y los críticos e historiadores literarios los sacerdotes del templo, custodios de la sagrada heredad. Como señala Davie en UB, 7 y UB, 8 (el subrayado es nuestro):

Literary history... is concerned to *commemorate*, to keep in memory... It is anxious to ensure that no deserving name falls out of the historical record. (UB, 7)

Accordingly, the literary historian makes value-judgements, just as the responsible critic does, though the historian makes them mostly by implications by choosing to deal with certain works and authors rather than others. This makes him a principal architect of the 'canon'-an institution that some comventators ask us to see as of its nature sinister and oppressive. (UB, 8).

El canon, que es la literatura hecha institución y que guarda la escritura que es Escritura, es el santuario de la nación. Es la literatura quien imparte "sabiduría e instrucción" (TC 5). En Davie encontramos cualidades que él predica de un crítico como Leavis: energía teológica (TC, 169) y motivación patriótica (TC, 83, 84). Nuestro autor se concibe a sí mismo como un luchador de retaguardia (TTE, 32) en la causa de la civilización literaria (TTE, 31). Su

misión como crítico será vigilar y ordenar la entrada al recinto simbólico *Templum Domini*, que es la literatura. De ahí que Powell (s.d., circa 1989:62) vea en Davie "one dedicated to the stuff with evangelical zeal".

En su tarea, Davie se centra en el siglo dieciocho por un lado y en el siglo veinte por otro. El siglo diecinueve se trata en tanto que media entre ambos. Las razones para esta focalización son varias. Por lo que a su atención al siglo dieciocho respecta, podemos encontrar motivaciones personales. Estas tienen, a nuestro juicio, dos explicaciones de índole psicológica:

1. Sí, según Harold Bloom (1994), el poeta —en este caso el crítico— lucha con sus predecesores y maestros para hacerse un lugar, Davie tenía el campo libre sin necesidad alguna de confrontación:

Neither of my chosen mentors, neither F. R. Leavis nor later Yvor Winters, had much to say about the eighteenth century. And that, I came to see, was a distinct advantage; here was a field in which I could 'i's and cross the 't's of their respective judgments, could as it were amplify and extend them without, except by the remotest implication, challenging them. (TC, 163)

2. Davie, nacido en un medio a la vez fervientemente dissenter y profundamente conservador y pequeño-burgués, busca y canoniza su filiación a fin de alcanzar, mediante ésta, un reconocimiento de identidad conforme al ideal socio-político-estético establecido. Su labor crítica del siglo XVIII tiene, a nuestro juicio, mucho de retroproyección ideológica para lograr una sanción unánime y absoluta que, siendo inalcanzable en el presente, se obtiene sucedánea y vicariamente en el pasado.

En este sentido, su formalización tiene dos dimensiones: a nivel colectivo, su reivindicación de la labor cultural y la ortodoxia política del dissent le permite canonizar sus orígenes sociales; a nivel individual, su apología de la estética neoclásica crea los mecanismos teóricos que posibilitan que su poesía sea reconocida como canónica.

El otro gran polo de atención de Davie, el siglo XX, será la arena en donde se lleva a cabo la lucha (*agon*) para reestablecer y actualizar el ideal augústeo. Su labor como crítico de la poesía de esta centuria consistirá en construir un canon constituido por autores que, de un modo u otro, se conformen al ideal augústeo. Este queda así actualizado -realizado y puesto al día- y, en la medida en que es actualizado, queda restablecido.

Con esto acabamos las consideraciones generales de la labor de Davie como crítico de la literatura británica concebida como santuario nacional. Davie se erige en el arquitecto y restaurador augústeo del templo y en el celoso guardián que vigila, ordena o deniega, según su idea, la entrada al mismo. Teniendo esto presente, pasamos a ver cómo esta visión de la literatura se refleja en su crítica de distintos períodos literarios.

II.2. EL SIGLO XVIII

II.2.1. Canonización del dissent (Calvinista).

En su labor de idealización del siglo XVIII inglés, el primer factor que Davie destaca es el cristianismo. Para ello declara que “what must in any case be rejected is the very common and assiduously promoted notion that England in 1700 or 1740 was an irreligious nation” (ECH, 8). Para ello propone una alternativa al modelo francés de Ilustración:

Unless I am mistaken, we here confront a dilemma which has reverberations far outside the field of English poetry or even of English literature. On the one hand we may decide that 'the Enlightenment' is indeed essentially an antireligious phenomenon, not just anticlerical but antireligious - in which case the English Enlightenment comprises only deists and those Unitarians of whom that excellent writer, our Marxist historian E.P. Thompson, has written that they 'pushed God so far back into his Baconian heaven of first causes that he became, except for purposes of moral incantation, quite ineffectual'; or else we refuse an 'Enlightenment' conceived too exclusively on the French model, and declare that there was indeed an English Enlightenment in which, as not in Papist France, Protestant Christianity played a very large, perhaps a directing, role. In the latter case - which is, as will be discerned, the alternative that I prefer - other alleged 'Enlightenments' (the German, the Russian, the Latin American) may breathe a little more freely, being released from the Voltairean straitjacket; and certainly it is only on this understanding that we can save for 'the Enlightenment' any English poet of greater stature than Soame Jenyns. (ED, 127)

Davie contradice el tópico sobre la ilustración basándose en su “understanding of our eighteenth century as a profoundly *Christian* century” (ED, 127). Asimismo, vincula el racionalismo ilustrado con la especulación teológica:

Once we have seized the point that in the Enlightenment the poetic imagination could and did quite naturally proceed by way of *abstraction*, we perceive that it could hardly stop short of those awesomely abstract because paradoxical concepts that are the matter of theology. (ECH, 58)

La teología es "an intricately structured intellectual edifice" (ECH, 131), racional "even if we think its initial postulates untenable" (ECH, 131), si bien concede que "this is not altogether a structure of human reason, inasmuch as it rests on truths or axioms held to be *revealed*" (ECH, 157). El siglo dieciocho, inglés, para Davie, es el siglo de la Ilustración cristiana. En él "dissent was a vector or a vehicle of the Enlightenment (though in ways that force us to rethink just what the 'Enlightenment' was" (ED, 141).

Esto nos lleva al segundo factor que Davie destaca en su canonización del siglo XVIII: la ortodoxia política (monárquica) del dissent. Para ello critica la idealización del puritanismo del siglo XVII: "certainly the Puritanism of Bunyan and John Knox was 'grand'; it was also bigoted, ferocious and uncharitable" (ED, 12) e insiste en que "an enthusiasm for... seventeenth-century Puritanism in general, is likely to disqualify us from valuing eighteenth-century dissent at the rate that it deserves" (ED, 13). Para Davie:

Our Left-wing historians and opinion-makers have an obvious interest in extolling the Cromwellian republic and the intransigent or radical dissent which brought that republic into being and sustained it, as also in censuring the dissent which, once the Cromwellian interregnum was over, sought an accommodation with the restored monarchy, Stuart in the first place and Hanoverian later. (ED, 15)

Frente a la heroicidad del puritanismo de la época de Milton, Davie pondera la adaptación social del dissent dieciochesco: "'accommodation'- that very unheroic process - may justly enough be seen as the characteristic endeavour and achievement of dissent in the generations of Defoe and Watts and Doddridge" (ED, 14). En esta misma línea, Davie ataca repetidamente la

noción recibida de un "arcane marriage between Dissent and the Left" (ED 211), según la cual "dissenters, are thought to have existed in a sort of ghetto, partly state-imposed but more largely self-chosen, from which they infrequently but momentarily erupted, brandishing republican banners" (ECH, 50). Para Davie, "there was never any such ghetto, or never one not infinitely porous... And such evidence as we have suggests that at any date, among nonconformists, monarchists far outnumbered republicans" (ECH, 50).

En este sentido, nuestro autor afirma que

At least until the trouble with the American colonies, the house of Brunswick had no more loyal and zealous subjects than the dissenters, and the Whig hegemony no more reliable supporters. Politically disabled they might be, and would growl and protest about it, but mostly it seems they tolerated it readily enough as a price to be paid for getting protection from Papists, Jacobites and high-flying Tories. (ED, 14)

Respecto a la guerra de independencia americana, Davie se hace eco de que "British and American historians alike still assume or assert that the English dissenters were unanimously on the side of the colonists" (ED, 240) y, concediendo que "it seems that there must have been, in the 1790s as in the 1760s and 1770s, dissenters who were also Jacobins whose reading of their dissenting heritage pushed them well beyond constitutional reform, however radical" (ED, 249-250), afirma que: "most Congregationalists of the 1770s were not, in the matter of America, 'on the side of the future'" (ED, 256)

Para aclarar más el panorama, distingue el calvinismo de otras formas del dissent, concluyendo, según "the distinguished historian of Methodism,

Bernard Semmel" (ED, 225) que "the truly disaffected dissenters were Unitarian or Quaker, not Calvinist" (ED, 257). Calvinismo equivale así a ortodoxia política "Semmel suggests that if we ask what the loyalist dissenters had in common, one plausible and surprising answer might be: John Calvin. For certainly it seems to be the Calvinists among the dissenters who are conspicuous by their absence from pro-American and later pro-French demonstrations and writing" (ED, 255).

Esto nos lleva a considerar el tercer factor que Davie destaca en su canonización del siglo XVIII: la labor cultural del dissent, especialmente calvinista. Davie comienza reconociendo la tópica acusación de filiteísmo hecha al dissent:

'Chapel', it may be said, fails to figure in literary history as crucially as in social and political history, precisely because literature, and the creative and performing arts in general, are just what 'Chapel' distrusts, if indeed it does not positively condemn them. This is a commonly received notion; for what is the dissenter ('the nonconformist') if not the heir of those Cromwellian Roundheads who defaced the icons of our cathedrals and parish churches? The chapel-goer is the iconoclast, by origin and by definition; the literary *ikon*, no less than the painted or the carved ('graven images'), is what he is committed to destroying, or to tolerating only on unacceptably restrictive and emasculating terms - and in this way the 'Chapel' interest does indeed play a crucial and momentous part in the literary history of England, as 'the enemy', as precisely that which, in each generation, English artists must do battle with, and circumvent as best they can. On this showing, you perceive, that my situation all those years ago - as a young Baptist in love with English poetry, and determined to write poems himself - was quite simply anomalous, self-contradictory. (ED, 6)

Nuestro autor indaga las causas de esta situación y encuentra dos razones:

first, the Establishment (in its strict sense, as the Church of England) has in every generation, including our own, disseminated the *canard* that dissent is of its nature philistine; and, second, in the nineteenth century, dissent co-operated, by becoming as philistine as the Church had always said it was. In this, English dissent betrayed its own tradition. (ED, 47)

Frente a esta noción recién recibida del dissent como una fuerza anticultural, Davie reivindica no sólo la existencia de una cultura dissenter inglesa en el siglo XVIII, sino el acceso al centro y la relación con Europa de esa cultura. En sus propias palabras, "English dissent does not offer an insular alternative to European culture, a way of 'keeping out', but rather a way of 'going in' on special, and specially rewarding, terms" (ED, 25). El dissent en el siglo XVIII accede al "civilized centre that imaginary academy... where standards (of social and intellectual behaviour) are set up and kept up" (ED, 150).

En este sentido, Davie establece "an affinity... between neo-classicism and Calvinistic dissent" (ED, 73). Esta "binding" "connection" (ED, 24) es explicada de la siguiente manera:

From the architecture, from church furnishings, from the congregational music, from the Geneva gown of the pastor himself, everything breathes *simplicity, sobriety, and measure* - which are precisely the qualities that Calvinist aesthetics demand of the art-object. Just here, in fact, is where negative virtues become positive ones. And this is true not just of Calvinist art but of all art, not just of Calvinist ethics but of all ethics. The aesthetic *and* the moral perceptions have, built into them and near to the heart of them, the perception of licence, of abandonment, of superfluity, foreseen, even invited, and yet in the end denied, fended off. Art is measure, *is* exclusion; is therefore simplicity (hard-earned), is sobriety, tense with all the extravagances that it has been tempted by and has denied itself. (ED, 23)

En esta línea clásica, la poesía religiosa del período no es emocional, sino racional, al referirse a un canon escritural objetivado. Los dissenters

saw piety and religious observance in terms of history which was literally true, and doctrine that was to be explained, and then accepted or rejected, not explained away or allowed to dissolve behind a mist of emotional indulgence. At their most fervent, their fervour was always related to the literally true and

the doctrinally exact. As a result they produced a body of religious poetry which is the least *religiose* of any that one can think of. (ED, 181)⁶⁷

La razón de ello es la siguiente:

In the first half of the eighteenth century 'enthusiast' and 'enthusiasm' were generally terms of contempt. This usage, like others testifying to the Augustans' distrust of emotional excitement without apparent cause, derives from their attitude of the doctrine of 'the inner light' held by the dissenters of Cromwell's time, whose faith in such ambiguous promptings had (so it seemed to many) plugged England into the anarchy of civil war. (LA, 109)

Como vemos, en el calvinismo inglés del siglo dieciocho ortodoxia política (monárquica) se corresponde así con ortodoxia estética (neoclásica) y -he aquí el siguiente paso- con ortodoxia teológica (trinitaria).

La merma de esta última es vista por Davie como un factor crucial en el desmoronamiento del dissent. Nuestro autor, historiando el dissent del siglo XVIII habla de "the precipitate dissolution of English Presbyterianism into Unitarianism, either avowed or (more often) unavowed" (ED, 136), ocurrida "in the last decades of the eighteenth century" (ED, 136).

Para nuestro autor, el unitarismo es una subversión primordialmente lingüística: "'candour' was indeed the specious pretext by which the Unitarians contrived to subvert English dissent from within" (ED, 109). Los unitarios "brought candour into... disrepute" (ED, 109). Esto fue fruto de una infiltración

⁶⁷ Nótese cómo la emoción y la intelectualización son considerados agentes destructores. La intelectualización analiza (descompone) el medio y la emoción lo disuelve. De ahí su carácter vitando.

destructora: "this Unitarian strategy, of consistently presenting themselves as members of dissent though orthodox Trinitarian dissent of course disowned them, was first evolved in the 1770s and has done vast damage to dissent ever since" (ED, 55). Esta infiltración fue tan exitosa que "by 1789, if not indeed ten years earlier, Presbyterians nearly always means Unitarian - which is to say, the Calvinists' bitterest opponents" (ED, 255). Los unitarios son así vistos como "wolves in Calvinist sheep's clothing!" (ED, 194), "heretics... disguising themselves under an ancient and honoured and orthodox name like 'Presbyterian'" (ED, 187).

Ahora bien, si el unitarismo fue el movimiento que subvirtió el dissent desde dentro, el evangelismo fue la corriente que lo subvirtió desde fuera: "The first impetus towards the philistinism of nineteenth-century dissent came not from dissent but from inside the Anglican Establishment; and the label to be tied on it is not 'puritanical' but rather 'Evangelical'" (ED, 47). Davie explicita que:

The charge lies heavily indeed against the other two branches of what the historian Horton Davies distinguished as Evangelicalism: that is to say, the Calvinistic Methodism of George Whitefield and the Countess of Huntingdon's Connexion, and second, the closely associated Anglican Evangelicals who 'attained the dimensions of a party in the first three decades of the nineteenth century'. (ED, 47)

Nuestro autor ve en las prácticas metodistas "clear symptoms of religious sentiment perverted, and doctrine coarsened out of recognition" (ED, 45), detectando en ellas sentimentalismo y manipulación retórica. De ahí que Davie afirme que el movimiento evangélico "was also very much in tune with the spirit

of its times, for it is plainly in its way a profoundly *romantic movement*" (ED, 49). En este clima surgen nuevas ramas del dissent que, junto con el *Establishment* evangélico anglicano, minan el dissent ortodoxo:

We cannot help but think, with the advantage of hindsight, that it was inevitable the conservative dissent that Hall stood for should have been swamped before the new century had advanced at all far. Part of the reason for this was a sudden accession to the ranks of dissent by many new schismatic sects; notably the Primitive Methodists in 1812, the Plymouth Brethren in 1827-30, and the Catholic Apostolic Church in 1835. The Methodists, once John Wesley's hand had been removed and their sectarian status had been acknowledged, were particularly addicted to schism; and the Primitive Methodists were only one of several breakaway Methodist churches, though of particular interest to social historians because of their espousal of the cause of the agricultural labourer. Thus assailed on two flanks - by an Evangelical Establishment, and by these proliferating varieties of New dissent, Old or Orthodox dissent could not for long hold by its distinctive emphases, especially since it could not profit by Romanticism, as its more charismatic rivals on both flanks were able to do. (ED, 54)

Tras este embate unitario por dentro y evangélico por fuera, el dissent sucumbe y claudica culturalmente: "by 1840 when Thomas Arnold wrote, still more plainly by 1870 when his son wrote, it is clear that the leaders of dissent had almost universally and almost consciously abandoned any idea that they had cultural responsibilities at all" (ED, 66). Como resultado, "in the eighteenth century our Christian poetry requires of us strenuous thinking; in the nineteenth it demands only fervour". (ED, 146). La razón cede paso al sentimiento y se pierde la herencia ilustrada. Tajante, Davie sostiene que "nineteenth-century dissenters did not want, they contemptuously threw away, the civility and the enlightenment that eighteenth-century dissent had achieved" (ED, 151). Lo que es más, "in the nineteenth century dissent became unenlightened" y, en contraste con el dissent del siglo XVIII "it serves something quite other and less

admirable, something indeed that much of the time is directly opposite: unenlightenment" (ED, 141).

Si en lo teológico y en lo cultural el evangelismo ocasionó la subversión del dissent, políticamente, este "jostling among the nonconformist sects, though inside the Established Church also, between roughly 1760 and 1820" (ED, Foreword) es el origen del "so-called 'liberalism' which emasculates the witness of the churches at the present day" (ED, Foreword). Davie negativiza aun más el liberalismo diciendo:

'Liberalism' is thought to be a good thing, of which we cannot have too much; and so we conspire not to notice when liberalism in religion takes us out of religion altogether, or when liberalism in politics leads us to condone the denial of political liberties to ninety-nine citizens out of every hundred. It is these muddles and duplicities, with which we are thoroughly familiar, that are in the mind of Jane Austen when she finds 'candid' and 'candour' such treacherous words. (ED, 189)

Si el liberalismo otorgó derechos políticos a los dissenters, fue nefasto cultural y espiritualmente para el dissent, pues "for the achievement and exercise of this political power, a price had to be paid; and the cost is to be counted in terms of spirituality and culture" (ED, 84).

Resumiendo, el liberalismo es percibido como una perversión de la política, análoga a la perversión que el romanticismo es de la cultura y el evangelismo y unitarismo de la religión⁶⁸. En este sentido, el unitarismo, con su

⁶⁸ Consideremos que "just as there is a necessary and compelling and often noted connection between Methodistical Evangelicalism and Romanticism, so between Calvinism and 'classicism' there is a connection no less". (ED, 24)

uso de la palabra *candour*, es visto como subversión no solo teológica, sino lingüística. Así, subversión teológica (unitarismo, evangelismo) se corresponde con subversión estética, literaria (romanticismo) y con subversión política (liberalismo).

II.2.1.1. Juicio crítico.

En la narración que Davie hace de la historia del dissent en los siglos XVIII y XIX hallamos un marcado conformismo. Detectamos aquí, una vez más que la motivación fundamental de Davie es política. Reaccionario más que conservador, la sociedad ideal de Davie es una sociedad cerrada en la que el único o los únicos discursos socialmente aceptables son aquellos que defienden una axiología vertical, jerárquica. En una sociedad cerrada de axiología vertical, la mediación —como ya hemos visto— es clave. El medio es la *hiera-arquía*. El entusiasmo y el sentimiento en literatura, al ser in-mediatos, son condenados. Del mismo modo, su implícita suscripción de la relación entre anarquía e individualismo religioso (representado por la doctrina de la luz interior) revela un dogmatismo (distracción) evidente: su *arché*, su orden, es *el* orden, el único principio estructurante válido. Lo otro es *an-archia*. Implícita en dicha visión va el dilema maniqueo “o el orden augústeo o el caos”. Esta relación revela, además, una distracción histórica. No hay una relación directa de causa-efecto entre individualismo religioso y la guerra civil inglesa del siglo XVII. Las causas son complejas. En su tratamiento del orden augústeo Davie también incurre en omisiones: por no conforme a su idea no trata la

arbitrariedad, el abuso de poder o los crímenes de estado ya de las monarquías absolutas del antiguo régimen, ya del estado moderno.

El individualismo, que se refleja en literatura en el romanticismo y en política en el liberalismo, traen consigo una reducción del medio y un ensanchamiento de los límites de la persona. De ahí que se los negativice. Desde nuestro punto de vista, su visión del liberalismo supone una muy “uncandid” distorsión del mismo por dos razones:

1. El liberalismo no nos saca de la religión, sino que permite diversas maneras de entenderla. Davie, al hacer esa afirmación, revela que sólo concibe *una* manera de entenderla. Las demás maneras son otras, “heretical doctrines” con las que se ejerce “mistakenly charitable tolerance” (ED, foreword). Por tanto, no son propiamente religión. Este es un ejemplo de la alterización señalada en el capítulo I. Religión, para Davie, es cristianismo, y cristianismo militantemente trinitario. El doble reduccionismo de esta concepción es patente. Dejando aparte el palmario reduccionismo que supone identificar religión con cristianismo, resulta paradójico comprobar cómo Davie, quien se lamenta de “a drastically foreshortened perspective on the historical past” (OM, 228), reduzca cristianismo a trinitarismo y haciendo gala de miopía histórica, ignore que “the distinctive doctrines of the Christian Church: ... the Incarnation..., Redemption, Judgement, the Holy Trinity, the Fall” (NOBCV, Int. xx-xxi) fueron establecidas como tales a través de los concilios ecuménicos de la

Iglesia primitiva y que si "Christianity is a religion with a doctrine, a body of dogma" (NOBCV, Int. xx-xxi) sólo lo es plenamente desde el concilio ecuménico de Nicea (325 d.C.). Antes de dichos concilios había "entusiasmo" y los dogmas no estaban claramente establecidos⁶⁹. Después de ellos, siguió habiendo grupos disidentes. Esto nos lleva a señalar que estamos ante un nuevo caso de alterización: Davie acepta una disidencia (la del *Old dissent*) y niega otra (la del resto de grupos cristianos). Nuestro autor demuestra así no sólo falta de amplia perspectiva histórica, sino dogmatismo, absolutismo y una elemental falta de respeto y consideración hacia los puntos de vista ajenos.

2. Davie describe implícitamente el liberalismo político como totalitarismo (ya sea de derechas —fascismo— o de izquierdas —comunismo—). Utilizando su propia terminología, dicho trueque de palabras es una "discreditable manoeuvre" (ED), que lleva a una identificación de liberalismo con totalitarismo. A nuestro juicio, dicha identificación no es sólo una per-versión, sino una in-versión. El liberalismo político es justamente la antítesis del totalitarismo y contra él, precisamente nace. La identificación que Davie hace entre ambos es un ejemplo más de su estrategia —ya analizada— de distracción

⁶⁹ Cfr. Antonio Piñero (1991:447). "Se debe tener en cuenta que la abundancia de doctrinas dispares y hasta contradictorias dentro del siglo I es enorme... No existía ninguna instancia, ninguna academia sacra que velase por la pureza de doctrina. Muchas ideas teológicas, que más tarde serían tenidas por heréticas y que acabarían siendo abandonadas (en el ámbito de la cristología, de la ética, o el milenarismo) fueron en un principio tan aceptadas como otras". Para un elenco de corrientes cristianas "heterodoxas", cfr. Mora (1988), pp. 247-264.

para configurar una visión de los hechos conforme a su idea en este caso, la idealización/exaltación del dissent augústeo.

Por otra parte, resulta paradójico que Davie considere a los dissenters como guardianes de la hegemonía *Whig* (AL, 14) y él mismo sea *tory* y se ensañe con el liberalismo, cuando el partido liberal, desde 1868, es el heredero de los *Whigs*. Davie, normalmente preocupado por la continuidad de la tradición, omite este hecho por no ser, una vez más, conforme a su idea. Dado su desagrado por el cuestionamiento de los valores recibidos, no es de extrañar que considere el dissent del siglo XIX como una degeneración.

A nuestro juicio, el dissent del siglo XIX degenera, a ojos de Davie, no tanto por hacerse político, pues “dissent in every period has fostered, and could not help but foster, a keen political awareness” (ED, 84), sino por gravitar hacia una política (la liberal primero y laborista después)⁷⁰ que Davie desapruueba y considera heterodoxa.

Añadimos, por nuestra parte, que la definición davieana de arte como “simplicity, sobriely measure” supone una distorsión (distracción) conceptual: universaliza lo particular (las características del arte calvinista). Confunde así el hecho objetivo (la pluralidad de estilos artísticos; alguno de ellos radicalmente opuestos a ese patrón: omisión) con lo subjetivo (su modelo de arte); lo real (lo que es) con lo ideal (lo que para él debiera ser). Ténganse en cuenta que,

⁷⁰ Cfr. Trevelyan [1963].

aplicando el patrón davideano, o no serían “arte” o no existirían los manuscritos iluminados irlandeses, el barroco, el gótico flamígero o numerosas producciones del arte hindú, tibetano, islámico o bizantino.

Desde nuestro punto de vista, en este tratamiento de los hechos hay, además del ya señalado conformismo y sus consiguientes alterizaciones, omisiones y distracciones, una ausencia de análisis etiológico de los fenómenos estudiados. Hay narración de acontecimientos, pero no detección de las causas que los motivaron. Davie en ED dice no querer realizar un estudio del dissent en sus aspectos sociopolíticos, por haber sido ya realizado. En su lugar (ED, foreword) propone estudiar la teología, pero tampoco indaga los motivos del cambio doctrinal. Su relato resulta parcial, tanto por su punto de vista como por la profundización en lo historiado. Por su parte, tras la mera narración detectamos el ya comentado esquema mítico de la caída: el romanticismo, con sus manifestaciones políticas, estéticas y teológicas, es Satán, el mal que pervierte y hace degenerar el dissent como tal.

En resumen, en el tratamiento davieano del dissent hallamos alterizaciones, distracciones y omisiones motivadas por el conformismo. Si prestamos atención a otros juicios críticos, comprobamos que, si bien hay acogidas favorables (G.B. Tennyson 1983) y más bien neutras (D.E. Richardson 1978), la visión de la historia del dissent ha sido puesta en entredicho por algunos autores (Claude Rawson 1982). Según Roy Foster (1978: 469) en Davie hay “retrospective distortion: many... may find the central argument hard to accept in its

exclusiveness, its determination to trace a predestined pattern, and the suggestion of the transmission of literary grace through at times unlikely vessels". Así critica el rechazo al enfoque social de la historia, la omisión de personajes como Mrs Oliphant y la presentación de los relatos de Mark Rutherford como de inspiración calvinista. De esto último Foster escribe (1978: 469): "The claims for Mark Rutherford's artistry... seem to evade the fact that Hale White himself saw writing stories as a degradation; nor do his youthful inspirations in Carlyle and Wordsworth relate easily to Calvinist classicism". El crítico incluso llega a afirmar (1978:469): "Indeed, the influence of dissenting cultural norms must always have been deeply subconscious, for there remains the inescapable fact that most of dissent's literary offspring rejected it". En este sentido, el propio Donald Davie es un ejemplo de ello.

William L. Sachs (1979: 225) juzga, por su parte, que "Davie's attempt to recover dissenting culture is provocative; casting Evangelicalism as a villain is far less credible. History is reduced to a test of sensibilities".

Lionel Adley (1978: 327) encuentra a "Blake and Lawrence spiritually deformed". Sobre Blake, Adley estima que el responsable de ese *enthusiasm* no fue tanto el evangelismo sino el metododismo de Wesley (1978: 324-325). Adley, además, recuerda que (1978: 324) "the real villains in Davie's account, Whitefield and the aristocrats in the Clapham Sect who strove... to reform the nation from the top, were Calvinist to a man".

E.P. Thomson (1980), mencionado directamente por Davie en estas obras, detecta cuantiosas omisiones: la influencia de Milton y Bunyan en el siglo XVIII (p. 164), Defoe (p. 164), los cuáqueros (p. 164), diversas “capillas disidentes” (p. 164), el erudito panteísta William Taylor of Norwich, (p. 167), el editor Joseph Johnson (p. 167), la *Monthly Magazine* de tendencias unitarias (p. 166). También critica la duplicidad (otro ejemplo de alterización), pues (1980: 165-166):

By yet another strategy, political and social interests disqualify the writers Professor Davie dislikes but commend those whom he approves... The extension of literary or intellectual traditions to a wide general public is seen as an 'ominous dilution' in one case ("the veneration" with which Blake is regarded is a "test case"... of what happens when a body of difficult but momentous truth is taken "to the people") and as endorsement of approved values in another (the poetry of Watts is vindicated as forming "the common anonymous stock of our linguistic inheritance").

El crítico (1980:166) apostilla: “there is a kind of engaging snobbery of a high minority tradition about Professor Davie's judgements; a 'linguistic inheritance' remains distinguished, but 'the people' remain always as the vulgar”. Asimismo detecta incoherencias (alterizaciones): Davie deja de lado dissenters, reivindica a no-dissenters como Pope y Johnson e invoca a no escritores, (1980: 165-166). E.P. Thompson también critica la visión de los hermanos Wesley como ilustrados. Las razones de estas distorsiones son, según Thomson, “sectarios y doctrinales” (1980: 166). El mismo autor censura la ausencia en el libro de Davie de una definición de dissent (1980: 166) y aduce que la razón de ello es política, ya que (1980: 168) “the anti-state premise of dissent gave to it a disposition to gravitate towards the Left, a disposition which Professor Davie deplores”.

Por su parte, Valentine Cunningham (1996), citado también por Davie, habla en general de "slanted reading" y afirma que "as a guide to history and literary history Davie is plainly cranky. He has partisan bees galore in his bonnet".

Recapitulando estas críticas, podemos ver que ellas corroboran nuestro juicio de parcialidad. El motivo es ya conocido, el conformismo. Preocupado por la filiación, podemos afirmar, con Thomson (1980: 169) que "Professor Davie is claiming his cultural genealogy". En esta línea, Leonard A. Oakland (1985: 129) aclara: "It becomes clear that once again, as in the literary arguments in his critical books, Davie is again attempting to construct for himself a personally 'usable past'". Más explícitamente (1980:130), "he constructs for himself a 'tunnel history' back through what he treats as the emotional slough of the nineteenth century to a past that will provide for him a model of culture which could nourish the poet".

Esta manera de contar la historia del dissent permite a Davie canonizar sus raíces culturales, por un lado, y justificar racionalmente su defección del dissent y su conversión a la Iglesia oficial, por otro. Mediante esta filiación configura una identidad dissenter que, conforme a su ideal socio-político-estético, se prolonga en la actualidad en el anglicanismo. Al canonismo del dissent en el dieciocho corresponde la oficialidad (canonicidad por excelencia) del anglicanismo del siglo XX. Gracias al mito de la caída, Davie establece vínculos entre ambas tradiciones y supera las contradicciones existentes entre su origen dissenter y su vocación augústea.

II.2.2. Reivindicación de la retórica clásica.

Davie, en su labor de idealización del siglo dieciocho, defiende la calidad de la poesía de ese siglo. Para ello ha de reivindicar la poética subyacente a la misma y, en esa tarea, se encuentra con un obstáculo: la teoría poética romántica, especialmente Wordsworth (OM, 224). Desde el romanticismo, “we believe that rhetoric is the enemy of poetry” (OM, 227-228). Sin embargo, en “the eighteenth-century poetry of Dr. Johnson or William Cowper or Christopher Smart” (OM, 227-228), está implícito “the contrary belief that rhetoric and poetry were closely allied” (OM, 227-228). Para Davie, la poética de Wordsworth es “a silly theory” que, sin embargo “can work out well in practice” (OM, 227), tal como lo demuestra la obra del propio Wordsworth y la poética del *imagism*.

El romanticismo, subjetivista, rechaza la retórica y la abstracción en favor de la espontaneidad y la concreción. En su recuperación del s. XVIII, la tarea de Davie es mostrar que la oposición entre dichos términos es inexistente.

Por lo que a la oposición retórica/espontaneidad respecta, si bien admite que “our sense of poetry has diverged from our sense of rhetoric” (OM, 224), Davie afirma que “supposedly 'real' poetry and supposedly 'half-real' (protest or propagandist) poetry turn out to use the same tricks of language” (OM, 225). La retórica es una instancia del lenguaje. Pertenece a él y en él está inscrita. Así,

"there is no way for us to use our language, however artless and unpremeditated, that is not rhetorical" (OM, 223). Más palmariamente, "rhetoric is inseparable from language, including language at its most demotically spoken" (PIM, 258). La concepción wordworthiana de la poesía como "the spontaneous overflow of powerful feelings" se revela, bajo esta luz, ilusoria. Es más, la espontaneidad también es retórica: "the affectation... that the poet speaks 'from the heart'" es una "rhetorical illusion" que "poets like Dryden or Watts" encuentran "undesirable and uninteresting" (ECH, 31).

Quedando así anulada la oposición, Davie defiende la concepción estética del clasicismo, fundamentada en el racionalismo naturalista aristotélico. Refiriéndose a la "Conversation-Piece" de Dryden, Davie observa:

The speakers differ, as it were, in another dimension, according as some suppose art more natural the more it seems to be artless, while others, notably Neander-Dryden himself, suppose it more natural the more artificial it is. This last contention, which seems only a tiresome paradox to the modern mind, is of course at the bottom of all Renaissance poetic theory. It seems something more than a paradox if one argues as follows: human nature is a part of 'Nature', and indeed a specially important part, since man has potentialities, for good or evil, beyond any other creature; it follows that man is following nature most faithfully, and revering her most, when he does most to realise his nobler potentialities, since in it he approaches the divine creativity; hence a poet is more natural the more he is creative, the more he can make his creations stand free from himself, elaborate and self-sufficient. This is the Renaissance argument, and it is Dryden's. (OM, 76)

Como vimos en el capítulo I, si *physis* es igual a *logos*, cuanto más lógico y racional sea el arte, más natural será. Así, retomando un conocido lema horaciano, Davie afirma que "if *ars est celare artem*, then the more artificial the art, the more it deserves credit for concealing itself" (OM, 79). El *summum* de

la artificialidad es, pues, pasar desapercibido. El artificio, de puro ingenioso, resulta invisible.

Si lingüísticamente Davie niega fundamento a la oposición abstracto/concreto, epistemológicamente la dicotomía carece de significado:

Literary people can't any longer get away with opposing *concrete* (a good thing) to *abstract* (a bad one). We abstract *from* experience, and if we didn't continually do this, we couldn't master or order our experience at all; an unremitting barrage of unrelated particular experiences would simply overmaster us. Thus abstraction has to operate in poetry because it operates continually in our life from one moment to the next. And so there can be no objection to personification on the grounds that it is the product of a process of abstraction. It is; but so is virtually every word that we ever use. (OM, 226)

El trasfondo aristotélico de este punto de vista es patente: el intelecto agente abstrae los accidentes para formar la substancia. Retórica (artificialidad) y abstracción resultan, pues, naturales. Sentada esta premisa, la dicotomía romántica queda anulada: “the facile opposition that our criticism has made so much play with —between the concrete and the abstract— is seen here for the *ignis fatuus* that it is” (ED, 130).

Neutralizadas las objeciones románticas a la poética neoclásica, Davie señala el carácter objetivador de la misma al relacionar sus mecanismos retóricos más usados (metáforas abstractas, perífrasis y personificación) con la ciencia del siglo dieciocho: los dos primeros derivan del lenguaje científico de la época y el tercero está relacionado con la concepción dieciochesca del universo. “Out of the laboratories of the Royal Society”, escribe Davie, llegaron “new words and ideas” (OM, 94). Estas nuevas ideas son producto de la “new philosophy” (OM, 94),

incluida "that *natural* philosophy which we call 'science'" (ED, 7) que presentaba "the mechanical world-view" (OM, 95). A la hora de reivindicar esta faceta del siglo dieciocho, Davie encuentra, una vez más, un obstáculo en la teoría poética romántica: "There is a notion abroad that what is 'organic' is a good thing for poetry, and it follows that what is mechanical isn't" (OM, 82). Para Davie, esta visión mecanicista del universo no es un empobrecimiento, sino, al contrario, un enriquecimiento del lenguaje poético, pues, merced a los descubrimientos científicos, hubo un trasvase léxico de la ciencia a la poesía (OM, 96) que supuso una expansión de las capacidades metafóricas del lenguaje. Si, tal como escribe en POD, 32, la pureza de dicción es una revitalización de la metáfora inherente en la lengua, un escritor como Samuel Johnson (1709-1784) tiene la posibilidad de usar palabras científicas en un texto no científico "by extending their significations, and giving them a metaphorical as well as a literal bearing" (OM, 85). Del mismo modo, "if words from physics, chemistry and physiology can be dignified from having a merely material reference into having an immaterial one, words from religion and ethics and aesthetics can be deflated from having a spiritual reference into having a grossly corporeal one" (OM, 91)⁷¹.

Gracias a la dicción pura, las referencias son abstractas y metafóricas a la vez. De ahí que Davie sostenga que "in *The Rambler*... what makes Johnson's style abstract is also what makes it highly metamorphical" (OM, 86). Poeticidad aúgustea va, por consiguiente, unida a metaforicidad, si bien se trata de metaforicidad por pureza de dicción y no de metaforicidad en el sentido moderno

⁷¹ Nótese la axiología cristiana basada en el dualismo griego: espíritu, bien/materia, malo.

de imágenes libremente asociadas. Filosóficamente, la pureza de dicción en lo que tiene de restitución metafórica es equiparable al hacer patente el eidos, la sustancia (abstracción) subyacente al accidente (lo aparential, y concreto).

Examinada la metáfora, Davie se ocupa de la perífrasis, "locutions like 'bearded product' for 'corn', 'loquacious race' (frogs) and 'scaly locks' (fish)" (OM, 82). Filosóficamente, si la pureza de dicción equivalía a la revelación de la sustancia, la perífrasis se corresponde con la definición de la especie. Aludiendo a los ejemplos arriba citados, Davie escribe:

We can see as soon as Arthos points it out that such expressions are formed on precisely the same principle as the classifications of an eighteenth-century scientist like the great Swedish botanist Linnaeus - the name of the genus together with the distinguishing characteristic which defines the species (e.g., the white water-lily, *Nymphaea alba*) (OM, 84-85)

Para Aristóteles, la definición es igual a género más diferencia específica. El conjunto de definiciones de especies forma una taxonomía que construye "the natural hierarchy"⁷² (POD, 54) que, tras el cristianismo, está "divinely ordered" (POD, 44).

Ambos mecanismos retóricos (metáfora y perífrasis) se basan, así utilizados y explicados, en el racionalismo naturalista aristotélico: hay una perfecta adecuación entre logos (*mind*) y physis (*matter*). Davie así lo explicita: "For to bring over into ethics and psychology the terminology of natural science is to imply that the workings of the mind are precisely analogous to the working of

⁷² Nótese la relación, ya apuntada, entre mediación y axiología vertical.

matter” (OM, 88-89). Nuestro autor, sin embargo, no se remonta a Aristóteles, y atribuye a Locke este postulado (OM, 88-89).

En la misma línea, la naturaleza se concibe no sólo como manifestación visible de lo existente, sino también como principio activo universal:

The point is taken beautifully, later in the century, by William Blake in his notes to Reynolds' Discourses. Reynolds writes, 'My notion of nature comprehends not only the forms which nature produces, but also the nature and internal fabrick and organisation... of the human mind and imagination'. (OM, 88-89).

Esto nos lleva a tratar el tercer mecanismo retórico usado con profusión en la época augústea: la personificación. Davie explica:

The conception of the universe which personification at this level of intensity enforces, is quite definite and exclusive; this is a universe, a 'Nature', driven through and determined by impalpable forces. These forces, these energies, are called 'Labour' or 'Health', 'Death' or 'Dread' or 'Time' or 'Hope'. (OM, 231-232)

Si la pureza de dicción y la perífrasis eran, a su modo, abstracción de substancias, la personificación es abstracción de energías. Al personificarse, las energías se hacen sustancia; al revitalizarse por la pureza de dicción, las sustancias se cargan de energía (POD, 76).

Vistos los fundamentos filosóficos de la retórica augusta, comprendemos ahora mejor como ésta refleja una cosmovisión mecanicista. La naturaleza es una máquina: un artificio -en tanto que sistema abstracto- lleno de fuerza. De ahí que Davie niegue el monopolio romántico de los conceptos de naturaleza y energía: “And 'energy' and 'Nature' have been for nearly two centuries so much part of

the stock in trade of enthusiasts for Romanticism that Romanticism may think it has established a prescriptive right to them - to the terms, and to the concepts" (OM, 232).

Recapitulando, el romanticismo, tras esta revisión del siglo dieciocho, queda deslegitimado: deslegitimado en su monopolización de los términos "energía" y "naturaleza", deslegitimado en su percepción de que la cosmovisión mecanicista es perniciosa para la poesía y deslegitimado en sus oposiciones espontaneidad/retórica y concreción/abstracción. Estas oposiciones —se afirma— son inexistentes. La visión mecanicista enriqueció el lenguaje poético en el siglo dieciocho y nociones como "energía" y "naturaleza" están presentes en la poesía augústea. La deslegitimación romántica de la poesía augústea queda, a su vez, deslegitimada.

II.2.2.1. Juicio crítico.

Desde nuestro punto de vista, Davie ofrece una versión incompleta de la historia literaria al considerarla sólo como un estado y no, también, como un proceso. Este estatismo produce un seccionamiento de la realidad en el dualismo augústeo/romántico que se traduce en una oposición entre ambos términos en la que uno de ellos es percibido como positivo (el augústeo) y otro como negativo (el romántico). Producto, asimismo, de ese estatismo es la ausencia de análisis de causas y consecuencias del paso de un movimiento literario a otro. A continuación criticamos diversos puntos de la visión davieana de la retórica clásica.

II.2.2.1.1. Naturaleza y energía.

En este sentido, el tratamiento dado a la idea de "naturaleza" resulta revelador. Davie, citando a Reynolds, trae a colación la concepción aristotélica de *physis* como principio activo universal y manifestación visible de lo existente. Por otro, al hablar de la personificación, presenta la naturaleza como un conjunto de energías. Davie se para ahí. Yendo más allá cabría decir que:

1. Ambas concepciones de la naturaleza son, en cierto modo, opuestas. La concepción aristotélica presenta un universo esencialmente estático, mientras que la concepción energética presenta un cosmos sustancialmente dinámico y dispar unificado por la energía. La natura aristotélica, aunque dinámica en sus operaciones, es un principio, una esencia, una instancia estática; su energía es energía potencial. La natura energética, por contra, es un despliegue de movimientos; su energía es cinética. La natura aristotélica presenta un orden unificado, jerárquico; la energética de la naturaleza, una disparidad sustancial. Davie, que observa hablando de la personificación:

Some of these energies appear to originate in the human psyche ('Dread'), others ('Hope') may seem to originate there but have long been thought to operate also in a sphere outside the human, yet others ('Time', 'Death', 'Health') seem active quite outside the reach of human control or perhaps of human consciousness. (OM, 231-232),

No repara en las diferencias entre ambas visiones de la naturaleza. La clave de esta omisión la da, creemos, él mismo:

We may in our considered opinion reject a view of Nature thus at the mercy of largely inscrutable energies running wild; but my point is that not just our poetry, but our very language, impels us to a 'Nature' conceived in this way. Wretchedly aware of my incompetence in this area, I am forced to the conclusion that a whole-heartedly nominalist or mechanistic view of nature, if it to express itself in our language, will find itself obstructed by the ingrained bent

of that language and will have to turn instead to other 'languages': algebraic equations, or computer-talk. From this point of view 'personification', far from being a device that we may not avail ourselves of as we please, implies one rather alarming image of what sort of world it is that we live in. Either that world is by and large 'up to us'; or else it is not. And personification implies that it is not. (OM, 231-232)

Habiendo admitido en otras ocasiones una correspondencia entre lenguaje (logos) y naturaleza (physis), Davie se para ahí y reafirma su adhesión al racionalismo naturalista aristotélico. No desarrolla la visión energética de la naturaleza, pues hacerlo supondría, al despojar al orden (logos) de su papel rector en la physis, desviarse de dicha concepción, y, por tanto, renunciar, en cierto modo, a ella.

Sentadas las diferencias entre ambas concepciones, no es difícil ver que, en el romanticismo, la idea de naturaleza que prevalece y se desarrolla es la energética. La naturaleza será el conjunto de seres de los reinos mineral, vegetal y animal y será concebida, no como máquina, sino como organismo.

El paso de una a otra concepción es cuestión de modulación, de ahí que hayamos dicho que ambas concepciones son opuestas *en cierto modo*. Basta acentuar el carácter activo del principio y su potencialidad energética para realizar ésta y transformarla en energía cinética. El movimiento desencadenado derriba las barreras jerárquicas y afirma la disparidad. Physis será lo vivo, el conjunto de seres orgánicos. Así considerada —y este es nuestro parecer— la visión romántica de la naturaleza no es más que el desarrollo, gestado a finales del siglo

XVIII, de determinadas características inherentes a la concepción augústea de la physis. Según escribe Kohn a propósito de Herder [1944: 357]:

La naturaleza y la historia perdieron el carácter estático que tenían a principios del siglo XVIII. Se las miró como crecimientos orgánicos, como la revelación espontánea de lo divino en las innumerables manifestaciones de la vida, como un proceso incesante de creación en el que la atención no se debe centrar en lo general y común, sino en lo individual y único. El pensamiento racional del siglo XVIII, que culminó en Kant, había dado importancia a la ley, a los planes y a la finalidad; el nuevo concepto desplazó el acento hacia el crecimiento, la vitalidad y la originalidad. La fuerza creadora que impregnaba el universo - tanto la naturaleza como la historia- se manifestaba en todos los fenómenos; el corazón creador del escritor y del pensador respondió a ello con una prontitud y espontaneidad que le convirtieron en parte del gran proceso creador.

2. La Personificación augústea más importante -que Davie omite de su lista- es "Razón". Como resultado del desarrollo de la concepción energética de la naturaleza, la razón cobra confianza en sí misma y libera su potencial [Bousoño, 1952, II: 244]. No en vano Hegel, filósofo romántico, habla del despliegue del Espíritu. La razón, puesta en movimiento, va comenzando a prescindir de la mediación, al ser ésta una operación esencialmente estática. Poéticamente, la abstracción es una mediación y de ella se prescinde. De la creencia en la objetividad del medio se pasa a la confianza en las facultades humanas —en "yo" como individuo dotado de ellas—, que inaugura una época de marcado subjetivismo. Así las cosas, el romanticismo no es tanto el anti-neoclasicismo sino el desarrollo de determinadas potencialidades inherentes al racionalismo.

Al igual que la naturaleza, la energía romántica no es, desde nuestro punto de vista, sino la apuesta en movimiento —la realización, actualización— de la energía potencial del neoclasicismo. Vemos, pues, parcialidad (distracción) en la consideración de los hechos.

II.2.2.1.2. Oposiciones espontaneidad/retórica y concreción/abstracción.

Davie basa su anulación de estas oposiciones, como vimos, en la ecuación de physis y logos del racionalismo naturalista aristotélico. Esta adecuación, además de haber sido invalidada por el método científico, es susceptible de las ya conocidas objeciones de reduccionismo y universalización. En la ecuación physis = logos hallamos¹:

1. Logicismo antrópico. Davie identifica humanidad con logos, dejando de lado otras facultades humanas. Identifica, también, inteligencia con razón. Aún si se valora la inteligencia sobre otras facultades, ésta no se reduce exclusivamente -como parece desprenderse de Davie- a la razón². Esto nos lleva a la siguiente objeción:
2. Etnocentrismo cultural. Davie universaliza dichos presupuestos culturales, que son occidentales³. Para Davie pues, Humanidad es razón y razón occidental (augústea preferentemente). La parcialidad de esta visión es, a nuestro juicio, palmaria. Esto nos lleva a tratar de la

II.2.2.1.3. Influencia de la cosmovisión mecanista en la poesía.

Esta es positiva o negativa dependiendo del punto de partida (estético, filosófico) que se adopte.

¹ Cfr. lo dicho al respecto en el capítulo I.

² Cfr. La noción de inteligencia emocional de Daniel Goleman.

³ Cfr. lo dicho al respecto en el Capítulo I.

A esto cabe añadir la alterización que supone, a nuestro juicio, reconocer la relación entre ciencia y poesía en el siglo XVIII y desconocerla —ni siquiera reconocerla— en los siglos XIX y XX. El desarrollo del análisis científico, pongamos por caso, en tanto que ruptura de la materia se corresponde con la descomposición de los nexos discursivos y la forma abierta de la poética contemporánea. El fin en ambos casos es análogo: observar directamente la experiencia. Del mismo modo, la filosofía de Bergson o Nietzsche⁷⁶ no es ajena a la poética del *modernism*, lo mismo que la también *modernist* técnica caleidoscópica es relacionable con el lenguaje cinematográfico y el cubismo. Análogamente, el psicoanálisis de Freud repercutió artísticamente en el surrealismo.

Recapitulando, Davie, en su reivindicación de la retórica clásica, ofrece a nuestro modo de ver, una distorsión (distracción) de la historia literaria: al presentarla marcada por estatismo, incurre en parcialidad y (por omisión) alterización. Una vez más, detectamos un conformismo cuyas razones últimas son políticas y un esquema mítico de la caída (*"romanticismus" est omniun malorum causa*) fruto de su ya analizada motivación personal.

⁷⁶ Cfr. Schwartz [1988].

II.2.3. Reivindicación de la himnodia dieciochesca.

Defensor del siglo dieciocho inglés como un siglo cristiano y reivindicador de la retórica clásica, Davie revaloriza una composición poética que reúne en sí ambos elementos: el himno. Coherente con el racionalismo naturalista, Davie pondera el himno por su impersonalidad, que le hace ser "a product of the English language and of the English-speaking peoples, rather than of any one speaker of that language at any one time" (ED, 158)

De la misma manera que "language is a public property" (ECH, 92), el himno es un patrimonio común:

Responsible scholarship must surely recognize the congregational hymn as a form of Christian poetry that lies halfway between the anonymous and the copyrighted; as it were *quasi*-anonymous. However it may be at the present day, in past centuries the hymn-writer could not claim copyright in his compositions as the secular writer did. It was his glory and his triumph that his work was taken over by the body of the worshipping folk, who thereafter claimed the right to modify his wording as confidently as they modified the wording of their folk-poetry. And just as scholars, dealing with a Border Ballad like 'Lord Randall' or 'The Twa Corbies', have learned not to take a late version as a corruption of some perhaps irrecoverable original, so in the case of congregational hymns they must acknowledge that a late version, smoothed and adapted through generations of usage, may have more authority than a original version signed perhaps 'John Keble'. The great hymns of the Christian Church are, or have become, folk-poetry; and we treat them properly, with proper gratitude and respect, when we treat them as we treat other folk-poetry. (NOBCV, Int.-xxiv)

Tanto es así que es el himno un género vivo, cambiante:

Real scandal; which is that, when we study the congregational hymn, we are studying a live genre which is changing even as we study it. It is the *liveness* that disconcerts us. These poems are alive - in tattered hymnals, on insecure music-stands, and in the inexact memories of infrequent worshippers everywhere from London to Kuala Lumpur. (ECH, 19)

El himno también es lírico en el sentido original de “a poem composed either to match an existing piece of music, or in the expectation and hope of a musical setting being contrived for it” (AL, 4) y en el sentido actual de efusión emocional: “the eighteenth century is thought to have produced little lyric poetry, whereas the eighteenth-century lyric is to be found in the hymn books just as surely as seventeenth-century lyric is in George Herbert's *Temple*” (ED, 41)

Asimismo, el himno, al ser patrimonio común, es una composición política al modo clásico: “In book 10 of the Republic Socrates is willing to admit only two genres of poetry into the state: 'hymns to the gods and encomia to good men' (607A). And Aristotle in Poetics 4 concurs” (ECH, 16). Clásica es, asimismo, su filiación: “the most influential and famous, hymn-writers - Watts, the Wesley, Cowper - were very good and cultivated Latinists; and the precedent of Horace above all was as compelling for them as for the secular poets their contemporaries” (AL, 6). Su origen es bíblico, ya que “the original precedents for our congregational hymns are Hebrew: the Psalms of David” (ECH, 17).

Estilísticamente, al ser general, el lenguaje del himno se considera puro: “in church or chapel the unlettered eighteenth-century Englishman could be nourished, at least some of the time, by a poetry like the poetry of Horace; by language that was clean, solid and intellectually sinewy, as well as forcefully melodious” (AL, 10). Esta pureza de lenguaje se debe a una austeridad

estética y doctrinal (NOBCV, Int.- xix) que recibe el nombre de estilo llano (plain style) cuyo *modus operandi* es “eschewing... not from incapacity but on principle” (ECH, 149). Dicho de manera extensa, en palabras de Yvor Winters citadas por Davie,

the plain style eschews both impassioned oratory and the pomp of public ceremony. Its norm is a man speaking quietly to other men in the ordinary world. Its vision is not utopian. The poets of the plain style do not build the 'golden worlds' of which Sidney dreamed, but speak in the sober tones of those on whom (in Greville's phrase) the 'black ox' of experience has trod. Their poetry is a poetry of direct statement, the language almost wholly abstract, the organization generally logical, the themes broad, common, proverbial. It is a poetry ... saved from platitude only, and often narrowly, by the poet's skill in reanimating the emotional truth in the truism - in persuading the reader, through the precision of his statement and the rhythmical inflection of his voice, that he speaks not by rote but in the true accents of the experience whose authority he claims. (ECH, 141-142)

Como vemos, el estilo llano —ni pomposo, ni oratorio— se presenta como medio, inferimos, entre lo sublime y, por descontado, lo vulgar. A lo segundo le acerca el ser directo, a lo primero, ser abstracto. La razón de esta mediación es, como otras veces, filosófico-religiosa. En este caso:

When a poet chooses a style, or chooses *between* styles, he is making a choice in which his whole self is involved - including, if he is a Christian poet, that part of himself which is most earnestly and devoutly Christian. The question is, for him: what sort of language is most appropriate when I would speak of, or to, my God? And it is not only the puritans among poets who appear to have decided that the only language proper for such exalted purposes is a language stripped of fripperies and seductive indulgences, the most direct and unswerving English. To speak thus plainly has the additional advantage that it ought to be meaningful to plain men and women, the poet's fellow-Christians; but the main reason for choosing it is that when speaking to God, in poetry as in prayer, any sort of prevarication or ambiguity is unseemly, indeed unthinkable. (NOBCV, Int.-xxviii-xxix)

Para Davie, “the plain style” se corresponde con “the persistent strain of asceticism in Christianity” (NOBCV, Int.-xviii-xix). Esta llaneza estilística se concreta, haciendo algunas matizaciones, en himnógrafos como Wesley,

Watts o Cowper. De Wesley advierte que es "like perhaps Walt Whitman - a poet from whom the abundant dross has to be tolerated for the sake of the not infrequent gold" (ECH, 63).

De Watts se afirma que refleja "the nonconformists' notion of 'a gathered church', a minority gathered from the world and therefore necessarily in tension with society at large" (ECH, 77) "as against the Anglican idea of an established Church, i.e. of church and society as coterminous" (AL, 148). En él se reivindica la contribución del dissent a la cultura británica (AL, 15) y se pondera su actualización de los salmos (ECH, 71). Davie ve en los salmos de Watts una escritura sólida, limpia, austera, comparable a la de Pope (AL, 16).

Respecto a William Cowper (1731-1800), Davie pondera su recuperación del estilo llano (ECH, 153), matizando que el destinatario de su himnografía es el individuo (de cualquier confesión) y no la colectividad, hecho que "gives his best hymns a distinctive urgency and pathos" (ECH, 153).

Smart, el otro himnógrafo tratado por Davie, si bien tiene composiciones más o menos llanas (OM, 176), se ve, en cambio, como un poeta barroco (ECH, 45), cuya artificiosidad tiene una justificación teológica:

The poet who aims adequately to praise Him and His works must attain so far as possible the same condition. If so, when Smart refuses to settle into one or two metrical patterns for his hymns, this is not mere restlessness, still less is it a display of dexterity, still less again is it a device for keeping us, readers or singers, off-balance and on our toes; it is to emulate, so far as human capacities can, the God-like attribute of being, in a phrase beloved of Smart, 'ever new'. (ECH, 111)

Himnógrafo escritural (ECH, 148), Smart, “like any sincerely Christian poet - sees Nature not as opposed to Art but on the contrary as itself a work of the artistically creative God” (AL, 163). En su artificiosidad es un ejemplo de actualización de la tradición:

We have in Smart a poet continually innovative yet not at all interested in being 'original'. He does not in the least wish to break with the canon of poetic procedures, classical and neo-classical, that he has inherited. Simply he wants, and thinks it his pious duty, to be as various and innovative as possible within that prescribed range. (ECH, 112)

En resumen, Davie ve en el himno dieciochesco un género impersonal, lírico, político, de filiación clásica y bíblica cuyo estilo llano es la expresión del ascetismo cristiano. Sus cultivadores principales son Wesley, Cowper, Watts y Smart, siendo este último un poeta cuya artificiosidad es justificable teológicamente.

II.2.3.1. Juicio crítico.

En su tratamiento de la himnodia dieciochesca, detectamos los ya conocidos mecanismos de distracción y alterización. Hay, a nuestro juicio, cierto grado de distracción (por universalización) al hablar del himno como género impersonal, objetivo y comunitario. La impersonalidad del himno —y por tanto su objetividad— se reduce en cierto grado si el lector u oyente no comparte la ideología del poema. Para ese lector u oyente el himno queda marcado como un himno unitario, trinitario o anglicano, etc. compuesto por un sujeto (individual o colectivo) de dicha comunidad. Se reduce así, en cierto

modo, su impersonalidad, quedando igualmente restringida, la plena objetividad del himno a la comunidad de la que surgió. El himno se identifica, así, no como un objeto del lenguaje, sino como producto de una determinada comunidad. Para otra comunidad que no comporta sus referentes ideológicos el himno —en tanto que composición comunitaria— es inservible. La impersonalidad, la objetividad y carácter comunitario no son, pues, absolutos, sino relativos a la comunidad de la que surge y a la que se dirige.

Distracción también hay, a nuestro juicio, en el tratamiento de Smart. Davie, al encontrarse ante un dato (la poesía de Smart) que se conforma ideológicamente con su eidos (Smart es un himnógrafo cristiano dieciochesco), se desvía (dis-trae) de su línea argumental. Si Davie basa su apología estética del estilo llano en razones teológicas, Davie —obviando la estética— aduce razones de la misma índole (teológicas) para justificar una práctica estética distinta. Se produce así una asimilación de lo otro a lo uno. La distracción, pues, es evidente, y con ella la duplicidad del rasero estético y la unicidad de su eidos, el rasero ideológico. Distracción por reduccionismo, además de “foreshortening of historical perspectives by which we make the unmanageable abundances of the inherited past somehow manageable” (OM, 306), hallamos en su apología del estilo llano. Para Davie este estilo es el estilo correcto para hablar con Dios. A nuestro juicio, Davie universaliza su idea estilístico-religiosa o, mirado desde otro punto de vista, reduce a ella la corrección del estilo de la poesía religiosa.

Sin salir del cristianismo, la “ambiguity” que a Davie le parece “unthinkable” “when speaking to God” (NOB-CV, Int. xxviii-xxix) es la base misma de la poética de San Juan de la Cruz. Fuera del cristianismo, en el Islam, la ambivalencia y aún más, la polivalencia, es clave en la poesía del sufismo⁷⁷. Sin salirnos de la Biblia, el *Cantar de los Cantares* está lleno de incoherencias verbales. La postulación de la ortodoxia del estilo llano es, pues, fruto del reduccionismo teológico y de la omisión histórico-literaria.

Alterización hallamos, a nuestro juicio, en su no reconocimiento de la lírica popular de la sociedad industrial y post-industrial contemporánea (pop, rock, country, couplé en su día, etc.). Al igual que el himno, ésta lírica se compone de composiciones vivas, de contenido emocional escritas para ser contadas en público.

En este sentido, Davie apenas menciona los nombres de Bob Dylan o Leonard Cohen sino para afirmar que “Watts enjoyed a relation a far more intimate with his Southampton audience” (AL, 146). Si la retórica clásica se reivindica —como hemos visto— y el himnógrafo se gloria en servir a su comunidad (iglesia), Davie, que habla de “rhetoric of buttonholing intimacy”, ve en los “poetry readings: the squalid probability that at many public readings the audience was being used (exploited) by the performer, even as the audience emotionally exploited him. The poet on the reading circuit was plainly part of showbiz, purveying his art as a service” (UB, 125-126).

⁷⁷ Cfr. Luce López-Baralt [1985] y San Juan de la Cruz [1988].

La retórica —cuyo fin es manipular al oyente (deleitarlo, persuadirlo o conmoverlo) — se aprueba en un caso y se condena en otro. Lo mismo sucede con el servicio del artista. Si es eclesiástico, es liturgia; si es popular, es *showbiz*. Al responder a la demanda de su comunidad, si es canónico, es consciente —como Watts— de la ideología de su público (ECH, 77); si es contemporáneo y popular, es “explotado emocionalmente” por su —literamente— audiencia. La duplicidad es evidente: Davie aprueba lo que se conforma a sus eidos (en este caso, la canónica institución mediadora) y reprueba lo que se aleja de él. Los himnos, al ser “folk poetry” “of the Christian Church” merecen ser tratados “with proper gratitude and respect” (NOB-CV, Int - xxiv). El “poetry reading by the poet, an institution obviously in keeping with the participatory democracy of the 1960s” (UB, 125) no se ve con buenos ojos. Las razones para esta duplicidad (alterización) son, una vez más, políticas. Frente a las manifestaciones de la axiología horizontal Davie defiende, una vez más una sociedad cerrada, vertebrada en torno a una axiología vertical por la mediación institucional.

En suma, como crítico del siglo XVIII, Davie reivindica su cristiandad, la ortodoxia estética, dogmática, política y la labor cultural del dissent, defiende la vigencia de la retórica clásica y revaloriza la himnodia de ese siglo. A través de esta labor Davie erige al siglo XVIII en su ideal socio-político religioso-estético. Críticamente, esta idealización se basa en el racionalismo naturalista y se funda en el conformismo. Por lo primero adolece de las objeciones

imputables a este sistema filosófico; por lo segundo, conlleva distorsión por alterización (duplicidad, parcialidad) y diversión (omisión, distracción).

II.3. EL SIGLO XIX

II.3.1. El Romanticismo.

II.3.1.1. Negativización.

Tal como hemos visto en el apartado II.2.2., Davie considera el romanticismo como un obstáculo que impide el acceso a la poesía augustea. Más ampliamente, podemos decir que POD y, en menor medida AE, son dos obras que, en su anti-irracionalismo y anti-individualismo, reivindican la poética clásica y refutan la romántica. Habiendo sido examinados sus libros en el capítulo I, nos limitaremos a completar aquí la crítica davieana del romanticismo con textos de otros libros. En el capítulo II.2.2. vimos como Davie anulaba las oposiciones románticas retórica/espontaneidad y abstracción/concreción. Redondearemos ahora la neutralización de la primera oposición. Nuestro autor insiste en la esencial retoricidad de todo lenguaje:

Opinion-makers, through many decades as vociferous on one side the Atlantic as on the other... would have it that English-speakers and writers are presented with a choice between an English that is true, honest, direct and innocent (the language of children or of the uneducated, a language that is spoken); and another English that is untrue, dishonest, manipulative and rhetorical (the language of adults, of public life as against private, a language that is written). Unless I am mistaken, we have found reason for thinking that we are presented with no such choice: the language of our poets is the language of our advertisers, our media-merchants and our politicians - the distinction between poets and the others is not in their eschewing some rhetorical manoeuvres that the others make play with, still less in any greater *skill* on the poets' part, but simply (nowhere else) in a greater purity of motive. (OM, 230-231)

Davie en esta línea, se refiere a "Romantic literature", como "a literature which assumes that honesty and humanity are to be found not anywhere in the interstices of the social order but only outside that order, among the outlaws, the 'cop-outs'" (AL, 12-13). Consecuentemente, Davie discrepa del valor romántico de la excepcionalidad. Del mismo modo, nuestro autor condena la bohemia y la rebeldía, "the still common conviction (Romantic in origin) that the poet's vocation is necessarily at odds with all disciplines other than its own, and can flower only in rebellion and excess" (LA, Introduction-xxvii).

Asimismo, censura la visión del artista "as an individual carrying the curse of a society, his gifts a sort of sacred sickness", que considera "a conception thrown up by the Romantic movement in Europe" (OM, 135). En esta línea negativa, el romanticismo también es el responsable del "perjudice against ... writing" "epigrammatic and... lapidary" (OM, 306) y de la desconsideración de la traducción como actividad poética:

It was the Romantic Movement that put paid to the long endeavour that I have tried to illustrate from the sixteenth through the eighteenth centuries. Self-expression, individualism and originality - these three principles of Romanticism, variously understood and variously combined, produced a climate of ideas in which it could seem beneath the poet's dignity for him to subject his 'genius' to anything so servile as the rendering of an ancient canonical text. Poets were creatures too splendidly and severally irreplaceable for them to bend their necks to such a yoke: that notion, still rife among us, has created the two-tier literary hierarchy in which any poet, however self-regarding, is thought essentially superior to any translator, however scrupulous and inventive. The present century has seen resolute attempts to turn this tide back, and to recover more ancient principles reaching back not just to the Renaissance but as far as Aristotle. The tide, however, continues to run - as the lack of attention given to Frost's *Liturgical Psalter* eloquently shows. (PSE, Introduction-xxxiii)

Davie rechaza esta concepción de la traducción aduciendo el ejemplo de Ezra Pound (UB, 134). Otro mal del que el romanticismo es responsable es

la corrupción, a través de Wordsworth, del sistema de la poética clásica. En la poética clásica, la integridad en la intención era un deber más (OM, 220), "others being the observance of decorum, the need for compactness, and metrical felicity" (OM, 220). Wordsworth, sin embargo, "elevated the one criterion at the expense of all others, and in so doing broke down, not only for his own readers but for succeeding generations, a critical mechanism of far greater delicacy" (OM, 220-221). Según Davie, "The reader of poetry who is honest with himself must decide, by deduction from his own readings, whether the writing of poetry is an affair of massive simplicity, or a province where nicety of taste and sureness of judgement is as important as integrity of purpose" (OM, 220-221).

El romanticismo se presenta, en suma, como la subversión:

I am aware too that in indulging what begins to look like a diatribe against Romanticism, as the source of all the muddles about Art and Nature which now bedevil us, I am conveying a sort of quaintly 'period' flavour to these proceedings. It smacks of Irving Babbitt and a period when F. W. Bateson was still a very young man. Certainly, as I have conceded, we can no longer entertain that notion which some of us seem to have imbibed in our youth (I think of Kingsley Amis's good poem, 'Against Romanticism') - the notion, that is, that Romanticism was an aberration in our cultural past which we have the ability and the duty to expunge from our consciousness. (OM, 232)

Sin embargo, esto último es precisamente la actitud de Davie, quien confiesa: "we may wish that the Romantic Movement had never happened, but it did, and we must live with the consequences" (OM, 230). Esta negativización del romanticismo se basa, una vez más, en la aceptación del racionalismo naturalista, cuyos fallos hemos señalado. Supone -como también hemos visto- una aplicación del mito de la caída y, como también ha sido examinado, un

ansia por parte de Davie y su generación de establecer una filiación que se pretende canónica e ideal.

II.3.1.2. Canonización y negativización de varios autores.

Pasando al tratamiento de poetas románticos en concreto, Davie valora positivamente lo que en ellos hay de neoclásico (conservador) y censura lo que tienen de específicamente romántico (innovador). De John Keats (1795-1821) se alaba el clasicismo de "The Eve of St Agnes", pero ese "body of poetry will always seem more poignant than masterly". (OM, 304). Dryden es un poeta superior, pues, a propósito de "Lamia", Davie afirma que "Dryden's ability to find a rhyme every ten syllables, without enervating this syntax of disturbing the genial flexibility of his tone, is quite beyond Keat's capacities" (OM, 302).

De P.B. Shelley (1792-1822) se alaban las canciones amorosas (POD, 147), los poemas inacabados (POD, 154) y composiciones como "Julian and Maddallo" (POD, 142) o "The invitation" (POD, 145-146) por ser urbanas. Sin embargo, su poesía se considera desigual. Davie habla de "the capital difficulty in reading Shelley - his unevenness. He has hardly left one perfect poem, however short. In reading him one takes the good with the bad, or one does without it altogether" (POD, 153-154). Así, en ciertas áreas como "the abstractions of moral philosophy ... Shelley's diction is woefully impure" (POD, 142-143).

Análoga valoración merece S.T. Coleridge (1772-1834): "Most of his better-known poems... are truly formless, precisely amorphous. And if this amorphousness was deliberate (as I think it was), the poet's intention explains much that is peculiar in his diction" (POD, 123) Si bien se concede que "Coleridge in fact —it is a common place— had to express experiences, thoughts and feelings, for which he could find no room in existent poetic forms. It may be doubted, though, whether some of them could be expressed in poetic form at all, at least if we give any weight to 'form'". (POD, 129). Aprueba, sin embargo, por clásico, un poema como "Dejection": "'Dejection' is one of the great poems in the language. it is a true poem, not a piece of poetry, a made thing not a snatch of talk. And it is no accident that Coleridge in his title should seek the sanction of a traditional form, the Horatian ode... It goes without saying, after this, that the diction is pure" (POD, 129).

II.3.1.3. Wordsworth.

William Wordsworth (1770-1850) es un caso aparte. Davie, al encontrarse con un poeta fuera de su eidos por el que siente afección (ha antologado sus poesías), pone en marcha el mecanismo de la distracción. Si bien explícitamente lo niega, minimiza su originalidad y establece su filiación para, de alguna manera, canonizarlo, encuadrarlo en su eidos. Esto hace que, dada la cronología de Wordsworth, estemos ante uno de los pocos casos en los que Davie contempla la historia como proceso. El coloquialismo de

Wordsworth, por ejemplo, entronca con el siglo XVIII: "the Augustans in general - insisted, as Wordsworth insisted, that the poet had a duty to the spoken language... like Wordsworth, they meant, by 'the spoken language'... the sort of speech to be found reflected in informal prose" (OM, 220), si bien "Wordsworth in practice all too often took over from demotic speech one feature that the language of poetry can not tolerate: that's to say, garrulity" (OM, 311).

Análogamente, el ruralismo de Wordsworth, también se enraiza en el siglo dieciocho: "the hectic instability of metropolitan life, ruled by fad and sensationalism, was censured by Wordsworth in a famous passage of his preface to *Lyrical Ballads*; but in this too he had been anticipated by Shenstone and Cowper" (LA, Introduction-xii). De modo más general,

The belief that what was being destroyed was a sturdy simplicity worth more than urban knowingness... was no novel idea introduced by Wordsworth. Long before 1798, and even before the British intellectuals felt the impact of Rousseau, there was a high premium placed on artless simplicity, and a attempt to find it in the child and the nobly untutored savage no less than in the humble son of the soil. (LA, Introduction-xi)

Del mismo modo, el interés de Wordsworth en el sentimiento tiene un origen dieciochesco en "the cult of sensibility in the late eighteenth century, and the special sort of sentimentality it produced... a consuming interest in emotional states" (OM, 257). El énfasis wordsworthiano en la percepción es también de raigambre clásica:

Wordsworth's emphasis on the poet's pleasure in perception as the central and distinguishing feature of poetry - a pleasure even in perception of what is painful, indeed especially in such perceptions - goes back to the classical and originally Aristotelian commoplace, *admiratio*, which was, in classical and again

in scholastic and Reaissance times, particularly of moment in respect of the painful subjects of tragedy. (OM, 271-272)

La defensa que Wordsworth hace de la sencillez es, asimismo, de filiación dieciochesca: "in demanding sobriety of style and diction Wordsworth was only carrying one stage further a rejection of 'gross and violent stimulants' which is already implicit in the subjects and the attitudes of Langhorne and Cowper and the others" (LA, Introduction xxxii-xxxiii).

Si bien reconoce que para Wordsworth, "urbanity was more of his business, nor diction either" (POD, 114) y que en él la dicción es "a private language... the very oppositoe of... 'the perfection of a common language'" (POD, 113). Davie pondera el poema "The White Doe of Rytstone" (POD, 114-121) por hallar en él "a pure diction, a speech of civilized urbanity" (POD, 117). Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, Davie concluye que "paradoxical as it may seem - Wordsworth is rather the last poet of the eighteenth century than the first of the nineteenth" (LA, Introduction xxxiii).

II.3.1.4. Scott.

Por lo que a los prosistas respecta, Davie pone en marcha el mismo mecanismo de la distracción. Si bien la narración de Walter Scott (1771-1832) es "leisurely and expansive" y "can achieve effects which are... foreign to Johnson's style" (OM, 280), esa otredad con respecto a la austeridad neoclásica resulta canónica, pues no es sino "the effects of that gift which seems to figure in our older criticism as 'copiousness of invention'" (OM, 280)

Fiel al racionalismo naturalista, esta "fecundidad imaginativa" (HSWS, 152) —"elegant variation, the saying of one thing in many ways" (OM, 279) — consiste en realizar distintas versiones de un mismo eidos. Narrativamente

We can recapture in reading Scott that delight in his imaginative fecundity which so astonished his first readers only if we can induce in ourselves the state of mind, common enough for centuries before his time, to which the elaboration upon a type was a natural and characteristic mode for imagination, for 'invention', to work in. The pleasure aimed at is not that of novelty of vividness, but of recognition; it has to do with the way the writer moves naturally from one feature of the figure to another. Each feature is stock property of the type, but the achievement is to make us as we read recognize each fresh item as predictable indeed and yet, simply from coming at a new place in the itemizing order and enjoying new relations with other items, each feature surprises - 'at once just and surprising'. The aesthetic principle at work is that of consonance, of keeping; the pleasure it affords is that not of discovery but recognition, not wonder but reassurance. (HSWS, 152)

La "recognition" es análoga a la *anagnórisis* aristotélica y al reconocimiento platónico de la forma. Este eidos media, salva la distancia entre la pluralidad y la unidad. De aquí que Davie diga que "we admire his creator for fertility of invention and variation within a rigid frame" (HSWS, 157)

Scott, como poeta, también es examinado por Davie. Lo mismo que los otros poetas románticos, es alabado en lo que tiene de clásico y censurado en lo que tiene de romántico. La crítica davieana de la poesía de Scott destaca, por los términos en los que Davie censura o alaba, de tal manera que ella es la base que nos ha permitido la dilucidación del esquema semiótico que opera en la crítica de Davie.

II.3.1.5. Dilucidación (explicitación) del esquema semiótico.

A fin de dilucidar el esquema semiótico, citamos *in extenso* tres fragmentos de la crítica davieana de Scott:

- 1) ... for effeminate niceties. On the contrary, what is disastrously lacking to this writing is precisely masculinity, masculinity as Pater defined it when he spoke of 'manliness' in art as 'a full consciousness of what one does, of art itself in the work of art, tenacity of intuition and of consequent purpose'. It lacks that 'masterly execution' which to Hopkins too, as Pater's pupil, 'is a kind of male gift'. It lacks precisely that structuring through and through which appears in the passage about the battlefield. It is this, an energy of apprehension which, so far from running wild, seeks out of itself the structures to control it, which makes a piece of writing masculine or manly, as Pater and Hopkins understood these terms. (OM, 281-282)

- 2) The effeminacy of this last passage, the absence from it of the truly masculine, the truly robust, appears in nothing so clearly as in the handling of the metre. It was Ellis again, reviewing the poem on its first appearance, who was sorry to see it cast into octosyllabic couplets. If one speaks, in a time-honoured phrase, of the 'fatal fluency' of this metre, one ought to mean, I think, that the metrical norm asserts itself so insistently as to iron out any play of spoken stress against that norm. (OM, 282)

- 3) This stanza from *Don Juan* is, a usual with Byron, extremely careless. But 'the deep sea calm and chill' represents a strength which Byron shares with Scott and no one else among his contemporaries. The bold and simple epithets - 'deep', 'calm', 'chill' - are like Scott's greens and blues, whites and reds and blacks, his bright and dark and cold. They represent a morality in respect of the natural world which is incompatible with the Keatsian morality, but not

necessarily inferior. Such a brave risking of the obvious which issues for both Scott and Byron (notably in *Don Juan*) in simple naming of objects and their appearances, seems to testify to a straightforward gratitude for the pleasures of sense, and a fear that to probe them too nearly, on the one hand so far from heightening will tarnish them, on the other hand will seem ungrateful. There are several reasons for calling this refusal to fuss and probe a masculine attitude. For one thing such a casual registering of only the broad appearance is appropriate to the horseman or the traveller, the man in active life; whereas the more sedulous analysis and enumeration of Keats, of Coleridge, Tennyson, Hopkins (different as these are) is plainly, by contrast, sedentary. The modern writer who at his best shares this attitude is a self-consciously masculine author, Ernest Hemingway. (OM, 287-288)

Resumiendo, vemos que Davie usa dos términos valorativos, masculino y femenino, de los que —sexista, machistamente— uno (masculino) se inviste de carga (semántica) positiva y otro (femenino) de carga negativa. Las cualidades que, explícita e implícitamente, se asignan a ambos vocablos se esquematizan a continuación:

MASCULINO	FEMENINO
consciencia	inconsciencia
tenacidad	dejación
propósito	casualidad
perfección	imperfección
energía	debilidad
estructura	amorfía
control	des-control
fijeza	fluidez
concisión	prolijidad
sencillez	complejidad
ascetismo	hedonismo
actividad	pasividad

Sintetizando estas cualidades, podemos decir que lo masculino se presenta como la unidad y lo femenino como la multiplicidad. Las propiedades predicadas de la masculinidad suponen conformidad del sujeto —especialmente de su voluntad— con el objeto, establecida una separación entre ambos. Las propiedades predicadas de la femineidad suponen, por el contrario, variedad del sujeto con respecto al objeto, establecida una unión entre ambos. Gráficamente, podemos esquematizar esta síntesis de la siguiente manera:

MASCULINO	FEMENINO
S - O	Ⓢ
UNIDAD	MULTIPLICIDAD

Dilucidado este cuadro cualitativo, podemos comprobar que, si atendemos a las objeciones que Davie hace al romanticismo -y no sólo a Scott-, éstas se expresan en términos similares a los incluidos en la columna de lo femenino. El romanticismo es, pues, visto como un movimiento femenino. Si a esto sumamos que, en su narración del romanticismo, Davie presenta el esquema mítico de la caída, podemos afirmar que, en el pensamiento literario de Davie, hay una transferencia de femineidad culpable de Eva al romanticismo y, por extensión, a la modernidad.

Cabe señalar, llegados a este punto, la profunda coherencia semiótica de Davie. Filosóficamente, nuestro autor basa su pensamiento literario en el racionalismo naturalista. Dicha filosofía, partiendo de la separación de logos y physis, establece una conformidad (adecuación) entre ambas. Se trata del mismo esquema de la unidad dualista masculina que hemos examinado. Axiológicamente, su sistema de valores vertical parte de la separación de distintas esferas de valores (estéticos, cívicos, religiosos, etc.) para luego establecer una conformidad, el sometimiento de unas esferas (áreas) a otras,

que resulta en una unidad jerárquica. Políticamente, una sociedad cerrada no es sino el trasunto de una axiología vertical: en ella cada área de valores está más o menos monopolizada por una clase social, de las cuales una está en la cúspide. En el cuadro de mediaciones (cfr. Apéndice I, cuadro 3), las cualidades femeninas en su crítica se predicán, *grosso modo*, de la antítesis y las masculinas, de la tesis.

Poéticamente, Davie concibe la escritura como el medio por el que la antítesis femenina se “lapida” convirtiéndose en tesis masculina. Esta coherencia queda aún más marcada si tenemos en cuenta que estos valores de separación responden al régimen imaginario que Durand [1992] llama diurno, en el que se hace a la mujer responsable de la caída [1992: 127-128]. Ideológicamente, de manera más general, la mediación presenta el mismo esquema: un dualismo tesis/antítesis en el que el medio, que gráficamente hemos representado por el guión, es la conformidad (valga la palabra) que vertebra la unidad de ambos (cfr. medio en Apéndice I, cuadro 3). Vemos pues, que deológica, política, axiológica y filosóficamente, Davie presenta una coherencia al repetir el mismo esquema semiótico de la unidad dualista masculina.

En suma, Davie, en su tratamiento del romanticismo, presenta una negativización de lo innovador, a la par que una canonización de lo que de conservador tiene este movimiento. En su crítica de autores en concreto, Wordsworth y Scott son canonizados gracias al mecanismo de la distracción.

El examen del pensamiento davieano sobre este último autor nos ha permitido tanto dilucidar en la crítica davieana una transferencia de femineidad culpable de Eva al romanticismo —y, por ende, a la modernidad— como explicitar el esquema semiótico (unidad dualista masculina) que proporciona coherencia filosófica, axiológica, política e ideológica a su pensamiento literario.

II.3.2. Autores victorianos: Landor, Browning y Hopkins.

De W.S. Landor, de quien se dice que es “poet only in fragments and snatches” (POD, 187) se critica su “bewildering insecurity of tone” y se atribuye su fracaso a condiciones sociales (POD, 195-196). Se alaban, en cambio, sus epigramas, que tienen “an importance out of proportion with meagre achievement” (POD, 183) y que constituyen “a path of interesting and sensible experiment” (POD, 183). En ellos Davie encuentra una lapidarietà fruto de un sentimiento intenso: “Taken together, these passages seem to say that the lapidary or ‘chiselled’ effect, as in the epigram or epitaph, so far from witnessing to lack of feeling, on the contrary is the aftermath and proof of strong and tumultuous feeling” (OM, 305)

Robert Browning (1812-89), se considera un “pre-modernist” (OM, 317) que resalta por su llamativa artificiosidad: “What is modernist about it is the foregrounding (as we have learned to call it) of artifice: Browning’s rhymes exultantly draw attention to themselves” (OM, 321). Esta artificiosidad del poema se inserta en la concepción estética clásica del poema como artefacto: “true on

the contrary to the Rabelaisian authority that it invokes, the poem will not pretend to be anything but what it is: exuberantly an artefact" (OM, 321). Del mismo modo, es *pre-modernist* su supresión de nexos (OM, 322), si bien esta parataxis crea una obscuridad verbal y estructural (OM, 233). En Browning se encuentra también una "acoustic shapeliness" (OM, 316).

G.M. Hopkins (1844-89), creador de una "novel prosody" (POD, 164), es considerado un inversor de la concepción poética clásica. Según ésta, "the maker's energy was all to the casting forth, the endowment of independent life, the cutting of the threads from maker to made thing" (POD, 171). En contraste, "Hopkin's poem... is to be distinctive; the systematic elaboration, and the setting of self-imposed tasks, generate the energy which throws the poem away from the poet, but only to the end that the reader, admiring the elaborate self-sufficiency, shall infer the energy and the shape of the making mind, and so work back to the poet again" (POD, 171). Davie considera esta poética una "self-regarding ingenuity" que "may be called decadent" (POD, 171). En esta línea, Davie ve en su verso una "sensuous luxury" que considera una "Keatsian effeminacy" (POD, 172). Más severo Davie afirma de Hopkins

He has no respect for language, but gives it Sadow-exercises until it is a muscle-bound monstrosity. It is the Keatsian luxury carried one step further, luxuriating in the kinetic and muscular as well as the sensuous... Shakespeare shows similar audacity. But the cases are different. For Shakespeare there was not, in this sense, a language to respect. It was still in the melting-pot, fluid, experimental and expanding rapidly. Even in their speaking, Shakespeare's contemporaries were at liberty to coin, convert, transpose and cram together. Hopkins, like Doughty, treats nineteenth-century English as if it were still unstable and immature. (POD, 175)

Hopkins, además, participa de una visión romántica de la poesía, pues “he conceived of poetry as self-expression at its most relentless, as a vehicle for the individual will to impose itself on time” (POD, 182).

En suma, Davie aprueba en los autores victorianos lo que tienen de clásico, como la lapidariez de Landor o la concepción del poema como artificio de Browning y censura lo que tienen de romántico (la poética subjetivista de Hopkins). En su crítica hallamos distracciones —Davie canoniza a Browning estableciendo su filiación clásica—, y alterizaciones: esa artificiosidad se aprueba en él y se censura en Hopkins. La razón, creemos, es el conformismo psicológico: Browning influyó en Pound, yo imaginario de Davie, mientras de Hopkins no lo hizo. En la crítica davieana de este poeta cabe señalar una alterización, pues según anota Theodore Weiss (1974: 118) “It is hard to see how one can luxuriate in the muscular, especially if one is swooning in the sensuous”.

Recapitulando, la crítica davieana del siglo XIX alaba lo que en él hay de conservador y censura lo que supone de innovador. Ideológicamente, proporciona las claves que nos han permitido dilucidar con seguridad el esquema semiótico subyacente a su pensamiento literario.

II.4. EL SIGLO XX

II.4.1. Thomas Hardy.

The Movement, en su reacción contra el *modernism* y su intencionalismo, propuso un nacionalismo poético centrado en el poeta de Wessex (el subrayado es nuestro):

There are those, there have been for several years really in England (they're still around who say oh yes, we do have a tradition and we define it as precisely that which the American modern isn't. We are talking about a native tradition (they say) which has survived all through the supposed modernist revolution of Eliot and Pound, which may have been lost to sight for a while during the preeminence of Eliot, but which in fact was always there. And this tradition is to be traced in names like Hardy above all, and perhaps Walter de la Mare, and a poet of the First World War who certainly is too little heard of in the United States, a really beautiful poet named Edward Thomas; and then to Robert Graves and then it's propped up by names like Philip Larkin and, you know, give or take a few other names... (TTE, 204-205)

Davie examina esta proposición en *Thomas Hardy and British Poetry*, publicado en 1972. Su tesis es que "in British poetry of the last fifty years (as not in American) the most far-reaching influence, for good and ill, has been not Yeats, still less Eliot or Pound, not Lawrence, but Hardy" (THBP, 3). Examinaremos primero los aspectos positivos que Davie ve en Hardy para pasar, seguidamente, a los negativos.

II.4.1.1. Canonización.

Davie canoniza a Thomas Hardy (1840-1928), no filosófica, axiológica y políticamente, pero sí imaginativa y poéticamente. La canonización en estas

áreas se realiza, a nuestro juicio, mediante el mecanismo de la dis-tracción.

Imaginativamente, Davie ve en Hardy a un poeta lapidario:

This is not how Hardy is usually envisaged. He is thought of as a crepuscular poet, the voice of those half-lit hours in which phantoms and apparitions glimmer uncertainly at the edge of vision. But this is once again to mistake the process for the product; the poems as they lie on the page, or utter themselves from it, speak for themselves - they are dry, angular, hard-edged. (THBP, 177-178)

Davie, acto seguido vincula lapidariedad y autoridad, pues “stone and metal... can be images of authority” (THBP, 177-178), añadiendo que “Hardy satisfies both demands, the one in fact, the other in fantasy” (THBP, 178). Esta dureza de Hardy se observa en su prosodia, la cual se ve como reflejo de su época. Para Davie, “the unusual rigidity and intricacy of Hardy's meters and stanza patterns has something to do with the phase of Victorian culture which he lived through, that of heavy engineering” (THBP, 105-106). Poéticamente, sus poemas se inscriben dentro de la concepción estética del clasicismo: son canónicos y, en tanto que composiciones elaboradas, artefactos.

Otra característica de la poesía de Hardy que Davie reivindica es la importancia que el poeta de Wessex concede a la topografía. Esta canonización por Davie de esta característica hardyana supone, a nuestro juicio, una distracción de la retórica clásica. En ésta, el mapa —puede decirse— viene constituido por el esquema abstracto de la prosodia y de la organización discursiva. Figurativamente hablando, la topografía está presente en el modo de elaboración del poema. En Hardy, en cambio, la topografía no

es figurada, sino literal; está presente no en el modo de elaboración del poema, sino en su contenido. Así, Davie habla de:

"Hardy's feeling for topography and locality, as somehow conditioning the human lives lived under their influence more powerfully than any theory available to him or to us can allow for." (THBP, 112-113)

Al contrario que la topografía abstracta de la retórica clásica, la topografía de Hardy es, por origen e índole, romántica. La topografía hardyana es de origen romántico, dado que el interés por lo local irrumpe con fuerza en el romanticismo como manifestación del gusto por la concreción y como oposición a la universalidad clásica. Este interés se desarrolla en el realismo como objeto narrativo y en el naturalismo —con el que podemos relacionar a Hardy— se contempla como un factor condicionante de la conducta humana. La topografía hardyana es asimismo romántica por su índole, ya que es, en mayor o menor medida, de naturaleza sentimental. De ahí que Davie hable de (el subrayado es nuestro) "Hardy's feeling for topography" (THBP, 112). En esta línea, Davie sostiene que "as I have contended, the author of 'Wessex Heights' was one of those 'certain men' who, as Pound said, 'move in phantasmagoria; the images of their gods, whole countrysides, stretches of hill and forest travel with them'" (THBP, 51).

Nuestro autor afirma que "it will be noticed too that location matters so much, and it changes into phantasmagoria" (THBP, 52). Cada sitio, pues, tiene para Hardy su personal, no *genius*, sino *phantasma loci*. El paisaje físico se traduce en un determinado estado psíquico. De ahí al "objective correlative",

que Davie no ve con muy buenos ojos⁷⁸, hay un paso⁷⁹ que Davie no da. Hay en Hardy, además, un fuerte subjetivismo que -estrategia de (cuasi) omisión- Davie minimiza. Las razones de esta distorsión son, a nuestro juicio, políticas:

1. La topografía hardyana (romántica por origen e índole) promueve el también valor romántico (moderno) del nacionalismo. Explicando el concepto de topofilia, Davie cita las siguientes palabras de W.H. Auden en la introducción (1907-1973) a *Slick But Not Streamlined: Selected Writings of John Betjeman* (New York: 1947): "America is so big, the countryside not actually under cultivation so wild, that the automobile is essential to movement. Topophilia, however, cannot survive at velocities greater than that of a somewhat rusty bicycle" (THBP, 116).

La topofilia -promovida por la topografía hardyana- así es: a), posible en Inglaterra y no en América (con lo que tiene de afirmación nacional); y b) un ejercicio de nostalgia y recreación de la sociedad -cerrada- preindustrial.

2. La topografía hardyana se vincula con una axiología vertical (el subrayado es nuestro):

The landscape of those early poems by Auden are so insistently those of Craven in the Yorkshire Pennines that one would not think of connecting them with the chalk landscapes of Hardy's Wessex. Yet we have Auden's own word of it that such a connection exists. Looking back from 1940 at the period of his youthful apprenticeship to Hardy, Auden wrote:⁸⁰

⁷⁸ Cfr. OM, 287 y AE.

⁷⁹ Una vez establecida la correspondencia entre la realidad externa y la interna, basta invertir el sentido de la dirección para llegar al *objective correlative*.

⁸⁰ "I cannot forbear nothing with a chuckle the astonishing consistency of A. Alvarez who predictably, as it now must seem, disapproves of just those 'silted harbours' which Cleanth

What I valued most in Hardy, then, as I still do, was his hawk's vision, his way of looking a life from a very great height, as in the stage directions of *The Dynasts*, or the opening chapter of *The Return of the Native*. To see the individual life related not only to the local social life of its time, but to the whole of human history, life on the earth, the stars, gives one both humility and self-confidence. For from such a perspective the difference between the individual and society is so slight, since both are so insignificant, that the latter ceases to appear as a formidable god with absolute rights, but rather as an equal, subject to the same laws of growth and decay, and therefore one with whom reconciliation is possible. (THBP, 122)

Del mismo modo, Davie escribe que "In Hardy and Auden and Prynne alike the long temporal perspectives of geology induce a quietness which, though it is undermined by apprehension, seems like a liberation" (THBP, 120). Hay, pues, cierto cariz reaccionario en esta promoción de la topografía hardyana. El individuo se presenta sometido a una instancia -la naturaleza- superior a él en tanto que le sobrepasa. Esta sumisión del ser humano a una entidad superior es, justamente, el principio de la axiología vertical, con las implicaciones ya examinadas. Una de ellas —la forma cerrada— se vincula expresamente, en Hardy, con la verticalidad (citamos *in extenso*):

Indeed, one may suspect that there is no call for the 'open' forms, and really no possibility of using them, so long as human capacities are seen on a vertical scale from high to low. The open forms, from the time of Whitman who for our purposes invented them and first made them current, envisage man as transcending himself by moving outward and on. If he is figured as transcending himself by rising to the altitude of the hawk, or of hiding himself by delving as deep as the lowest gallery of a mine (and it is thus that Auden thinks, as does Tolkien, whom Auden is known to admire), there is every reason why poetic forms should exhibit unity, regularity, and repetition. Conservely, J.H. Prynne has earned the right to the open forms which he uses; for in Prynne's poems man saves or at least preserves himself always and only by moving patiently on and over the surface of a landscape. Among the many shamanistic poems which have been such a feature of recent years in Anglo-American poetry, only Prynne's 'Aristeas, in Seven Years' seems to make significant play with the profound difference in spatial relations which we

Brooks singles out for approval. See Alvarez, *The Shaping Spirit* (London, 1958): 94. Alvarez's hatred for unpeopled landscape is insatiable!"

14. W.H. Auden, 'A Literary Transference', in *The Southern Review*, vol. VI, (1940), pp. 78-86.

encounter when we move into understanding the shamanistic religions from those we are more used to, such as Christianity. For in fact it seems to be the case that the shaman's dream journey is not up or down a vertical axis as in Dante, or even in Homer, but along the level. At most, the shaman's soul, when it is conceived of as having left the body, moves up or down only the sense of upstream or downstream - a habit of spatial perception natural enough to the hunting or pastoral nomadic cultures in which shamanism, whether in Asia or America, has been chiefly practised. (Accordingly, Prynne is right to take as his fable the epic journey of the Pontic Greek Aristeas in the Asian hinterland of Scythian and other tribes. For whereas C.M. Bowra in *Heroic Song* persuasively saw the Western epic as emerging from and superseding shamanism, the epic journey of Aristeas represents a reversal of this.)⁸¹ If it is true that the distinction between the open-ended and the closed forms goes as deep as this, then it is doubtless true that the Hardy-esque tradition in British poetry cannot after all survive a translation into the open forms; that between Hardy's precedent and Whitman's there can be no compromise.⁸¹ (THBP, 128-129)

Resumiendo, Hardy se valora positivamente por su lapidariez y su topografía. Críticamente, lo primero supone una distorsión (por dis-tracción) y lo segundo, una motivación política: promover el nacionalismo y la axiología vertical. La forma abierta, como vemos, se relaciona con la horizontalidad y se asocia a Walt Whitman. Si tenemos en cuenta que Walt Whitman representa el “denying the validity of British models and British precedents” (TTE, 189), la verticalidad se vincula, implícitamente, con el nacionalismo inglés.

II.4.1.2. Negativización.

Davie, si bien pondera la lapidariez y la topografía hardyana, muestra su recelo ante las consecuencias -filosóficas, axiológicas, políticas-, de estas cualidades del autor de Wessex. La lapidariez de Hardy, más que arte, es técnica (THBP, 39). Como técnico, es celoso en la ejecución de su oficio y no

⁸¹ Cfr. E.D. Phillips, “The Legend of Aristeas: Fact and Fancy in Early Greek Notions of East Russia, Siberia and Inner Asia, *Artibus Asiae*, XVIII, 2 (1955), pp. 161-77.

pretencioso en cuanto al status de su obra: "Hardy was very ambitious technically, and unambitious every other way" (THBP, 36). Davie ve en "his formal disposition of verse lines; his symmetrical stanzas que "lie on the page demurely self-contained" (THBP, 36) una "unaccustomed civility" (THBP, 36). Por ello, Davie observa "how little Hardy imposes himself on his reader" (THBP, 36).

Esta modestia autorial hace que Davie califique a Hardy de poeta liberal (THBP, 28), en el que "every new reader of Hardy's poetry finds there what he wants to find" (THBP, 28-29). Según Davie, la relación entre técnica y el humanismo científico del liberalismo viene dada por "the relation between pure science and applied science" (THBP, 39-40). Políticamente, el humanismo científico se corresponde con el liberalismo de "the ethic of the laboratory" (THBP, 6) y puede conducir a corporativismo. En palabras de Davie, "At the scientist in his laboratory, as at the earnest liberal in his committee, the radical throws the angry word 'cop-out' - meaning by that precisely that the individual's modesty is what makes possible the corporate presumption" (THBP, 40). Davie ve en Hardy a una especie de "cop-out, a modest (though proudly expert) workman in a corporate enterprise which from time to time publishes a balance-sheet called *The Golden Treasury* or *The Oxford Book of English Verse*" (THBP, 40). Para Davie esta actitud es nociva y supone un "abaratamiento" del status de la poesía:

It begins to look as if Hardy's engaging modesty and his decent liberalism represent an crucial selling short of the poetic vocation, for himself and his successors. For surely the poet, if any one, has a duty to be radical, to go to the roots. So much at least all poets have assumed through the centuries. Hardy, perhaps without knowing it, questions that assumption, and appears to

reject it. Some of his successors in England, and a few out of England, seem to have agreed with him. (THBP, 40)

Para Davie, esta actitud distingue a Hardy de Pasternak y Pound (citamos *in extenso*):

Though we can find things that they have in common with him, in the end what must strike us is how different he is. Pound and Pasternak (and Yeats and G. M. Hopkins and Eliot) are radical in a sense that Hardy isn't. All these other poets claim, by implication or else explicitly, to give us entry through their poems into a world that is truer and more real than the world we know from statistics or scientific induction or common sense. Their criticism of life is radical in that they refuse to accept life on the terms in which it offers itself, and has to be coped with, through most of the hours of every day. In their poems, that quotidian reality is transformed, displaced, supplanted; the alternative reality which their poems create is offered to us as a superior reality, by which the reality of every day is to be judged and governed. But neither in 'After a Journey' nor anywhere else does Hardy make that claim. For him, 'criticism of life' means 'application of ideas to life' - the two formulations by Matthew Arnold are two ways of saying the same thing. And so his poems, instead of transforming and displacing quantifiable reality or the reality of common sense, are on the contrary just so many glosses on that reality, which is conceived of as unchallengeably 'given' and final. This is what makes it possible to say (once again) that he sold the vocation short, tacitly surrendering the proudest claims traditionally made for the act of the poetic imagination. (THBP, 61-62)

La topografía de Hardy también tiene su reverso. Si, por una parte, la "hawk's vision" acaba con la deificación del individuo, por otra lo confunde con la sociedad (THBP, 122) y esta confusión se refleja en "being too ready to do without distinction (artistic and other) for the sake of imaginative sympathy with the undistigued and anonymous many" (THBP, 161).

Así expuesta, la obra de Hardy se presenta, literalmente, como una degradación de la poesía, una descenso de rango. Esta hardyana "attitude

informing his practice of his art", que podemos calificar de chata, imprime su sello a la poesía británica del siglo XX:

Some of the features of later British poetry which have baffled and offended readers, especially in America - I have in mind and apparent meanness of spirit, a painful modesty of intention, extremely limited objectives - fall into place if they are seen as part of an inheritance from Hardy, an attempt to work out problems especially social and political problems, which Hardy's poetry has posed for the twentieth century. (THBP, 11-12)

Pasamos, acto seguido, a examinar la herencia hardyana.

II.4.1.3. La herencia hardyana.

Philip Larkin (1922-1985) es, de entre los poetas hardyanos examinados, el más destacado. Para Davie, Larkin, en su "cat-and-mouse game with the public" (UB, 117), es similar a Hardy, quien "had similarly helped to spread misleading accounts of himself, his tastes, and his aspirations" (UB, 117). En la línea del poeta de Wessex, Philip Larkin da un paso más en la degradación de la poesía: "what I have called Larkin's lowering of his sights represents a further withdrawal or surrender beyond those that Hardy had made already... As concerned as Hardy is with landscape, he never, so far as I know, confronts the exploitation and poisoning of landscape by industry" (THBP, 73).

Ante paisaje, arquitectura y literatura, Larkin tiene la misma actitud chata que Hardy:

It is the same dilemma - either we accept that we deserve no better than the gracelessness of scene which surrounds us, or else we shut ourselves off from

our neighbors who seem to ask nothing better and are doing their best to make it worse. Like Richard Hoggart as regards literature, Larkin, as regards landscape and architecture and indeed literature also, agrees to tolerate the intolerable for the sake of human solidarity with those who don't find it intolerable at all. (THBP, 69)

En lo que a literatura respecta, el “lowering of his sights” (THBP, 73) se refleja en amateurismo. Comentado la antología de Larkin *The New Oxford Book of Twentieth-Century English Verse* (1970), Davie escribe: “If there was any principle at all behind the selection, names like Gilbert Frankau and G. H. Cole seemed to point to it: writing poems was a amateur's activity” (UB, 114). Aparte del “amateurismo”, otro signo de acortamiento de miras es la insularidad. La antología preparada por Larkin es “a monument to our insular complacency” (UB, 114), que excluye “Commonwealth poets... as well as Americans” (UB, 114). De ahí que Davie fustigue ese acortamiento de miras diciendo que:

Reading him, his confederates and epigones, foreign observers have been persuaded that the British have comfortably opted out from twentieth-century endeavour in poetry; that British poetry has chosen to turn inwards, parochial, self-comforting and serviceable, content to address no public outside the tight little islands. (UB, 256)

Para Davie, las dos cualidades de amateurismo e insularidad están relacionadas, pues la “amateurishness” es “all too English” (UB, 114). Pese a todo, la degradación que Larkin ofrece no es completa: “Hardy and Larkin may have sold poetry short; but at least neither of them sold it so short as to make the poet less than a human being” (THBP, 75). Así revalorizado, Larkin es visto como el poeta más británico de la Segunda Guerra Mundial:

Like it or not, Larkin is the centrally representative figure. And what he represents is British poetry at the point where it has least in common with

American, a poetry which consciously repudiates the assumptions, and the liberties, which American poets take for granted. (THBP, 188).

Otro poeta hardyano que Davie comenta es J.H. Prynne. De Hardy toma su atención a la topografía, siendo "a contemporary poet who responds with elation to the possibility of placing himself according to geological, rather than humanly historical, time" (THBP, 112-113). Si bien practica la forma abierta americana, en su actitud resulta hardyano. En él hallamos un "emphasis... frequently on patience, on lowering the sights, settling for limited objectives" (THBP, 113). En cuanto a Auden, cuya filiación hardyana ha sido establecida (cfr. supra), es relacionado con Prynne y Hardy en que "in Hardy and Auden and Prynne alike the long temporal perspectives of geology induce a quietness which, though it is undermined by apprehension, seems like a liberation" (THBP, 120).

Otro poeta Robert Graves (1895-1985), es hardyano en el sentido de no ser pretencioso en cuanto a la repercusión social y política de su arte. De ahí que se critique su retiro:

Graves, once the social historian of *The Long Week-End*, withdrew forty years ago to Majorca and has since found a retreat even more securely insulated from British social and political realities - the mythological Never-Never Lands ruled over by goddesses, white and black, where lately he seems to have been joined in mumbo-jumbo by Ted Hughes. Amis is too responsible to take that way out. (THBP, 102)

Roy Fisher, a su vez, es un poeta hardyano en su modestia de objetivos, y su actitud compasiva. En este sentido, "he will and does settle (with

admirable consistency indeed) for Larkin's and Tolkien's hobbit-world of reduced expectations, its wistfulness regarded with an undemanding compassion" (THBP, 171-172). Es hardyano también en su actitud compasiva y en su "opting for pathos and compassion as his objectives" (THBP, 171-172).

Mencionado en la cita precedente, Tolkien, sin ser poeta y siendo novelista, es visto como un autor hardyano. Su filiación hardyana consiste en llevar la modestia individual a sus últimas consecuencias. Esta se hace consustancial al ser humano, de tal manera que detención de poder y humanidad se hacen términos incompatibles. En *The Lord of The Rings* Davie ve:

A parable of authority, a parable pointing in one direction - towards the conviction that authority in public matters, because it is always spiritually perilous to the person it is vested in, can be and ought to be resisted and refused by anyone who wants to live humanely. (THBP, 93-94)

De ahí que Davie juzgue que en la obra "the idealistic and devotedly heroic capacities of men cannot be trusted with power". En ella "power can safely be invested... only in those 'halfling' men who... can rise to idealism only reluctantly and mistrustfully (THBP, 95).

Implicítamente equiparando autoridad y heroicidad, Davie ve en la obra una inversión de las jerarquías en la que el inferior se exalta sobre el superior (nótese la negativización de la sensualidad):

Thus the whole vast work tends to one end - to the elevation of the common man, of the private soldier over his officers and the schoolboy over his schoolmasters, of the sensual man over the intellectual, and of the spiritually lazy man over the spiritually exacting and ambitious. (THBP, 95)

Llevados a sus últimas consecuencias, las simplificaciones ideológicas de la poética hardyana llevan, parece decirse, a una subversión axiológica.

En cuanto a la estética hardyana, Davie concede que "the precedent of Hardy served such poets as Edmund Blunden, Siegfried Sassoon, and Robert Graves... in the 1920s... for a time " (THBP, 130)". Nuestro autor afirma que, en el plano estrictamente estético de la composición poética, la continuación del modelo hardyano se juzga imposible: "in the 1920s the models which Hardy provided were not very useful" (THBP, 138).

Sentado esto, Davie pasa a desmentir uno de los supuestos de *The Movement* (el subrayado es nuestro):

However, if Lawrence (and Graves also) could turn to profit the confessional mode which Hardy bequeathed to them, only by transcending and distancing it in ways for which Hardy provided no precedent; if Sassoon, moreover, because he found no such way out, thereupon ceased to be a poet of significance - it seems we must conclude, with Sydney Bolt, that in the 1920s the models which Hardy provided were not very useful. Eliot's ironical modes were more fruitful. And so it looks as if the long spell of Eliot's ascendancy as a formative influence on poets, and at the center of an elaborately systematic criticism, was not fortuitous, nor could it have been avoided. It was not an unnecessary aberration from which British poetry could have escaped if it had followed a Hardy or a Lawrence or a Graves, nor could American poetry have been spared the expense if it had attended to William Carlos Williams. (THBP, 138)

De ahí que, frente a esa visión de la poesía inglesa del s. XX como una tradición nacional no *modernist*, Davie afirme que:

It's a plausible argument. I don't personally believe in it, and I think it's bad for the English to believe in it, because it encourages them to think that in some way they have been comfortably insulated from what we think of as the modernist revolution not just in poetry but in all the arts, indeed in the sensibility and the technology and the rest. It cannot be true that England is left

out. Since all the other psychological and historical and political changes have hit England and changed the sensibility of the English, how can they have escaped the modernist revolution in the arts?. (TTE, 204-205).

Nótese la contradicción: Davie por un lado, identifica forma cerrada y verticalidad con nacionalismo; por otro, defiende la legitimidad, y la necesidad de la influencia del *modernism* en la poesía inglesa del siglo XX.

Las razones de esta contradicción son, a nuestro juicio, políticas. Nacionalista inglés, la existencia de una poética característicamente inglesa, por un lado, le halaga; por otro, el hecho mismo de la persistencia de una tradición poética autóctona en el siglo veinte supone una degradación de Inglaterra en la medida que demuestra que ha perdido status internacional al quedar aislada del *modernism*. En esto último, de nuevo, detectamos una motivación política. El desarrollo de la poética hardyana aparece vinculado a una axiología horizontal (política social-demócrata), mientras que el *modernism* de Eliot y Pound es, en lo axiológico, vertical, políticamente reaccionario.

Cualitativamente, ambas tradiciones tienen, en sus características, un lado positivo y otro negativo:

The British tone is too often, too cravenly, apologetic - and the American is quite right to say that this means selling out to the philistine from the start. (In Britain the philistine is usually nowadays a humanitarian; and the British poet agrees with him in this, thus offering the extraordinary spectacle of poet and philistine combined in one person.) The American poet, when he speaks about himself and his vocation, is too often gravely bardic and exalted - and the Englishman is quite right to say that this drives out any possibility of self-criticism. (Or indeed of criticizing others: because all the poets are being rapt and exalted bards together, in a sublime democracy.). (THBP; 187-188)

Aun sin estar de acuerdo con el "lowering of sights", éste representa, para Davie, una consciencia social típicamente inglesa:

My argument has been that in surprisingly many cases in British poetry in the last fifty years what is derided as "gentility" can be glossed as "civic sense" or "political responsibility"; and, further, that whether a poet should be expected to display such a sense and such responsibility is a real and open question - a question debated, by implication, in much British verse, but hardly ever in American. (THBP; 187-188)

Según nuestro autor, la razón de la distinta actitud ante la poesía es histórica:

Ever since, just as diluted Marxism has been characteristic of British culture, poetic and other, so diluted Freudianism has been characteristic of American. And at the present day this difference in allegiance, so diffused in each case that is unconscious, accounts for one crucial difference between the English and the American poet. The Englishman supposes he is trying to operate in some highly specific historical situation, conditioned by many manifold contingencies (hence his qualifications, his hesitations, his damaging concessions), whereas the American poet, conditioned since the Pilgrim Fathers to think in utopian terms, is sure that he is enacting a drama of which the issues are basically simple and permanent, and will be seen to be so once we have penetrated through their accidental, historical overlay. (THBP, 185-186)

Recapitulando, la valoración de la herencia hardyana es ambivalente: positiva en lo que tiene de consciencia sociolingüística, característicamente inglesa; negativa en el contenido de dicha consciencia (modestia autorial que supone degradación del status de la poesía).

II.4.1.4. Juicio crítico.

En la presentación que Davie hace de la poesía de Hardy detectamos los ya conocidos mecanismos de alterización, distracción y omisión. Aparte de la distracción que supone, desde nuestro punto de vista, identificar a Hardy con la escultura y la ingeniería y no con la música (como veremos), juzgamos una alterización el calificarlo como técnico y moralista. La retórica clásica, relacionada con la mecánica como hemos visto (cfr. s. XVIII) se considera arte (*téchne*), pero esa misma estructura, en Hardy, se presenta como técnica, con las connotaciones vagamente negativas que dicho vocablo puede tener al referirse al arte. Aplicado a la poesía, el uso de la "técnica" es, a nuestro juicio, una alterización que supone cierta degradación de la poesía de Hardy.

Alterización supone, a nuestro juicio, criticar a Hardy por aceptar la realidad tal cual y censurar la poética de la modernidad (desde el romanticismo) justamente por no hacerlo. Alterización —y cierta ironía— es contraponerla a Pound y Pasternak alegando que estos poetas "refuse to accept life on the terms in which it offers itself" (THBP, 61) y haber alabado a Pound (cfr. SEP, 99-135), y a Pasternak justamente por su fidelidad a la naturaleza.

Alterización también supone, para nosotros, hablar, en el caso de Hardy, de "poesía" y en otros casos de "poemas". "Poesía" tiene cierta

connotación de sublimidad que contribuye a exaltar la producción literaria del autor del que se predica dicha cualidad Davie continúa:

And if this is the choice of the Left, the only possible alternative - a moral fastidiousness which cannot help but seem arrogant - certainly finds no home in the British Conservative party; it must look for its politics much further to the Right, as the case of Lawrence shows. In fact, I suppose, all parliamentary politics in Britain belongs in the broad band of the political Center, which corresponds to the ironist's evasion of the choice, his wish to be paid on both sides though at reduced rates - and just as well perhaps, for the open-minded ironist is worth more in politics than he is in poetry. (And that's a reflection to make any poet pause and disconsolately wonder). (THBP, 71)

Detectamos aquí otra alterización. Davie, implícitamente, propone un régimen de extrema derecha, es decir, una dictadura fascista. El totalitarismo, no está en el liberalismo, tal como insinúa Davie, sino en el fascismo al que implícitamente éste aspira.

Davie, no obstante, nunca llega a dar explícitamente el paso. Al hablar de Larkin y Hardy escribe: "but it is in the political implications of their poetry that the two poets are most alike. Each of them settles for parliamentary democracy as a shabby, unavoidable second-best" (THBP, 74).

Contradiciéndose implícitamente, afirma:

For I should have thought that the experience we have had, thanks to the Nazis, of what a right-wing alternative to parliamentary democracy is like - an experience available to Larkin but not to Hardy - is what should impel us to acknowledge that the shabby second-best we have is indeed unavoidably our choice, the alternative having turned out so much worse. (THBP, 74)

Nótese, con todo, cómo Davie acepta una sociedad abierta por no tener más remedio y cómo, idealmente, es partidario de una sociedad cerrada,

fuertemente autoritaria. De su carácter reaccionario da fe el siguiente párrafo (el subrayado es nuestro):

Indeed, the delayed result of Fascism and of the Second World War has been to taint or smear the whole right wing of the political spectrum in England, so that for the most part the range of permissible and expressible political attitudes in Britain since 1945 has run only from the center to the left. Thus, any talk of the Labour party or the Conservative party can only muddle the issue. (THBP, 90)

Ejemplo de esto —y una nueva distracción— es disociar modestia y poder. Aunque extremadamente difícil de cumplir, se puede ser modesto en estilo de vida y detentar poder⁸². Davie, a nuestro juicio, mitifica el poder, lo inviste como hemos visto de carácter heroico, lo convierte en algo grandioso —casi mágico— del que sólo una pequeña minoría es digno.

Del mismo modo, distracción para nosotros supone afirmar que "Antigone's conviction" es "that authority in public matters, because it is always spiritually perilous to the person it is vested in, can be and ought to be resisted and refused by anyone who wants to live humanely" (THBP, 93-94). Antígona, en la obra de Sófocles, no se opone a la autoridad (Creonte) por ser ésta peligrosa, sino por su sentido del deber. La tragedia griega presenta un conflicto entre la noción de justicia individual y la razón de estado. La autoridad se resiste por ser injusta, no por ser autoridad. Davie interpreta la obra no como una reivindicación del sentido ético cuando éste va en contra de

⁸² Ejemplos son presidentes de república como Sandro Pertini (Italia), Mario Soares (Portugal) y Arturo Illia (Argentina).

la legalidad vigente, sino, con su hipostasiación de la *políteia*, como un ejemplo de insubordinación a ésta.

En el caso de la poética de Hardy, juzgamos alterización, asimismo, el hablar de "corporate presumption" a lo largo de toda una obra, como la davieana, que exalta otra corporación como es la academia.

Por lo que a las distracciones respecta, varias son las que encontramos. Asociar la técnica y la "ética del laboratorio" a la falta de libertad, casi al determinismo, constituye, a nuestro juicio, una crasa distorsión. El método científico, al sustituir la creencia en la autoridad por la verificación experimental de carácter universal, no la restringe libertad humana; lo que invalidada es la epistemología cuya fundamentación es un acto de fe. Una vez más, detectamos motivos políticos tras esta negativización de la ciencia. En una sociedad cerrada, el conocimiento —poder en definitiva— lo detenta un grupo pequeño. Históricamente, en la sociedad cerrada del antiguo régimen, el poder lo establecía la autoridad a través de la creencia en su discurso.

En una sociedad abierta moderna la autoridad de la ciencia viene de su experimentación que tiene carácter universal verificable. Cualquiera —dados los medios— puede comprobar los descubrimientos y acceder, por tanto, a ese saber (poder). La axiología vertical y la creencia que lo fundamenta ven así minados sus cimientos. De ahí que Davie, adivinando esta horizontalidad, diga que la ética del laboratorio, el humanismo científico, subyazca no sólo en el

socialismo, sino en el liberalismo. Nótese, asimismo, la distracción —y alterización— que supone vincular el liberalismo con el determinismo y, por ende, imprimirle una connotación de totalitarismo, como ya vimos a propósito de su tratamiento del dissent en el siglo XIX.

Dentro del liberalismo, incluimos también al socialismo democrático, del que se dice (el subrayado es nuestro):

There is nothing gratuitous about Mairi MacInnes's word, 'socialism'. For this readiness to opt in the last resort for solidarity at all costs, to trade the nonhuman for the human, to lose dignity and beauty and elegance for the sake of supposedly more tangible and general benefits - this is the distinguishing mark of the British Left. (THBP, 70-71)

Nótese el sesgo sectorial al cargar las tintas negativamente. Esta interpretación presupone la ecuación hegeliana, de origen platónico, de estado (*politeia, res publica*) con sumo bien. La axiología vertical, en su mediación política, alcanza así su plenitud. Basado en este presupuesto, toda crítica será censurada. De ahí que Davie escriba:

This one asks for an intelligentsia in the sense of a perpetual opposition only if one assumes intellectuals have a right to be politically irresponsible. As an intellectual myself I have never understood why any society should be expected to recognize that right, or be reproached for not conceding it. (THBP, 91-92)

La crítica (oposición) se negativiza, equiparándola con la irresponsabilidad y se ansía su supresión. Del mismo modo, cuando Davie escribe:

Your personal authority as a good teacher is unalienable; why do you need to have it registered as a title like Professor, and in privileges that go with that title?' Thus the campus rebels, speaking in the very accent of Antigone, and of

J.R.R. Tolkien too. They do not understand, or they do not believe us, if we reply: 'Because power that is authorized, and is seen to be authorized, is the only sort of power that can be controlled and allowed for and if necessary guarded against - by the man who wields it, but also and more urgently by those he wields it over, who may suffer by it'. (THBP, 96-97)

presupone la ecuación de legalidad con legitimidad y no se cuestiona si la instancia otorgadora de poder tiene legítimidad o no. Asimismo, esa interpretación presupone que la única legitimidad es la institucional, no la individual.

Historicamente, el punto de vista de Davie lo acerca al antiguo régimen. Cuando afirma: "for in practice a social organization based on the conviction that no man can be trusted with authority has to take the form of government by committee" (THBP, 98), nuestro autor incurre en una alterización, pues él mismo hace gala del "foreshortening of historical perspectives" (OM, 306) que detecta en la sociedad contemporánea. Dentro de la alterización, hay omisión - o mejor, ignorancia- de la historia política: ignorancia, sin ir más lejos, de ese mismo siglo XVIII que admira y de la *Glorious Revolution* inglesa acaecida en su querida era augústea. Tanto la revolución inglesa de 1688, como la americana de 1776 y la francesa de 1789 se hicieron para limitar un poder real no por la convicción, sino por la repetida evidencia de que la concentración de autoridad en una sola persona se traducía en arbitrariedad y abuso de poder. Desde el punto de vista histórico resulta paradójico que Davie, nacionalista inglés y defensor de la tradición, se exprese en estos términos, teniendo en cuenta que Inglaterra tiene una larga tradición en contra del autoritarismo y en defensa de las libertades individuales. Doblemente paradójico -e incluso

irónico- resulta que ese inglés sea de origen dissenter, pues la aplicación de las ideas que él defiende hoy costaron a sus antepasados correligionarios persecución y exclusión de la sociedad.

Distracción hallamos también en su afirmación:

The Lord of the Rings can figure as an elaborate apology for the rule by bureaucracy which Britain has invited and endured for the last thirty years, under coalition and Conservative governments as well as under Labour. The committees have the authority. As for the power, that is with the advertisers and the commentators and the trend-setters, and with those members of committees - ministers, professors of economics, vice-chancellors, trades-union leaders, others - who hurry from the committee rooms to the T.V. studios. (THBP, 98)

Al asociar horizontalidad (gobierno de comité) con burocracia, Davie incurre de nuevo en alterización: el antiguo régimen también tenía una considerable máquina burocrática. No decir esto es omisión y es distracción en la medida en que se implica que sólo el liberalismo político tiene burocracia y no los regímenes autoritarios. Por otra parte, atribuir el poder a los publicistas supone distracción en tanto que —omisión de nuevo— Davie ignora un tipo de poder capital: el económico.

Del mismo modo, distracción —por simplificación— supone el que acto seguido apostille: "They are all Antigones really; Creon's is such a thankless role in modern Britain that there is no one left to play it with conviction" (THBP, 98). La política queda reducida a un sencillo y maniqueo esquema de buenos y malos, sin tener en cuenta (omisión) la complejidad de causas que concurren en un acontecimiento social o político.

Siguiendo con nuestra crítica, hablar de la supuesta degradación del status de la poesía tiene, a nuestro juicio, motivos políticos. En una sociedad preindustrial cerrada, no la poesía, sino el poeta canónico, destacaba y tenía su parcela de poder (influencia) y autoridad. De ahí que, pese a ser ciudadanos de sociedades industriales, Davie sienta admiración por los poetas rusos y polacos. Al estar en sociedades cerradas, si bien son perseguidos, destacan y son protagonistas, héroes. En una sociedad industrial abierta, el poeta no es protagonista, no se le reconoce influencia (poder) y autoridad especial. En suma, no es un héroe reconocido, no destaca. El autor deja de ser *auctor* (para otros) pasa a ser un *scriptor* (para sí). La poesía, por su parte, de tener una posición más o menos ancilar de la axiología colectiva establecida, se privatiza y pasa a ser expresión de la individualidad. Calificar esta transformación del status de la poesía supone, pues distracción: el status de la poesía no se de-grada, cambia; y cambia, con él, el status del poeta⁸³.

Una vez más, estamos ante una paradoja: El propio Davie y *The Movement* había insistido en la *ordinariness* del poeta. Davie, ahora, parece contradecirse en su reivindicación de que el poeta meramente sea un ciudadano más.

Si prestamos atención a otros juicios críticos, vemos que estos señalan las contradicciones de la obra. El propio Bernard Bergonzi (1977: 353) rebate a

⁸³ Cfr. El análisis de este fenómeno en *El Arco y la Lira* de Octavio Paz.

nuestro autor: "Moreover, contra Davie's assertion that Larkin is uninterested in "pure" nature untouched by humanity, one notes throughout Larkin's poetry a recurring vein of imagery drawn from the most elemental of all natural forms: water".

A nuestro juicio, la lapidarietà de Hardy supone una distorsión por desvío (distracción de los datos). Nosotros, con John Lucas (s.d.: 142), sostenemos que Hardy es un poeta musical, no escultórico:

Hardy's characteristic genius is therefore to be accounted for, not by means of analogy with architecture or engineering, but through his extraordinarily subtle ear, his attentiveness to cadence, and the pull of narrative through time. Time rather than space is the element in which Hardy's poem exist, as anyone surely knows who reads them aloud.

La musicalidad es el elemento clave de la poesía de Hardy, en el que hay (Lucas, s.d.: 144) "the absorption of and appeal to folk-song, ballad and hymn". Del mismo modo, sostenemos con Lucas que no hay relación entre la artificiosidad prosódica y tecnología victoriana (Lucas s.d.: 140):

The claim that Hardy's kind of ingenuity is impossible before conditions of advanced technology look dubious as soon as one thinks of such highly artificial forms as the Pindaric ode (popular in England at the time of Palladianism, so there isn't much of a link there unless one cites the dubious claims of Vanburgh), or those stanzaic patterns with which major and minor seventeenth-century poets liked to struggle.

En este sentido, cabe señalar que Davie, a través de Pound, ha conocido la intrincada métrica de la poesía provenzal, escrita —obvio es— en una época pre-tecnológica.

Lucas (s.d.: 144) también critica la visión que Davie tiene de la ideología de Hardy como un humanismo científico, y ve en ello una distracción:

How impossible it is to identify as a scientific humanist the man who wrote such poems as "Friends Beyond", or "Paying calls", or "During wind and Rain" or... But of course there are *hundreds* of poems that should have told Davie that his argument was hopelessly awry.

En cuanto a la idea de que "Hardy sold the poetic vocation short", Lucas (s.d.: 142) señala que el propio Davie, en un ensayo publicado en un número monográfico de *Agenda* (X, 1972) dedicado a Hardy ("Hardy's Virgilians Purples") "Hardy is specifically linked with Dante and Virgil as a poet of metaphysical insights. What, though, of Davie's other claim that Hardy sold the poetic vocation short?"

Señalemos por nuestra parte, que Davie —a nuestro juicio— incurre en distorsión por omisión al oponer tajantemente la tradición por un lado y el cambio por otro:

For Shakespeare and many another poet before Gautier, sculptors' work in brass or bronze seemed in this way the token and the guarantee that art at any rate, the poet's no less than the sculptor's, could stem and survive the flux; that art was one element of life which persisted, changing its forms only within controllable limits, answerable to controls which were its own and embodied in its traditions. In the century since Gautier wrote, this ancient conviction has been battered and eroded; and the progressives, enamored of the flux, have been at pains to show that art forms, like all forms, are expendable, and must be thought of henceforward as provisional merely. (THBP, 175)

Omite Davie el hecho de que hay, en el siglo XX, una tradición moderna que consiste precisamente en la ruptura [Paz, 1974: 17-37]. En esa omisión podemos ver, además, una incoherencia (alterización): el propio Davie señala la

ruptura de la tradición en Pound en cuanto al verso y a la estrofa (SEP, 95) y a la tipografía (SEP, 99-100, 104, POD, 99).

También hay, a nuestro juicio, una incoherencia (alterización) en el hecho de que (THBP, 102) llame a Graves irresponsable por vivir en Mallorca, cuando él mismo escribe: "When the question arose whether the artist's first responsibility was to his art (his trade) or to his society, Pound and Lewis and Ford would opt for the first alternative" (TTE, 106). Davie además, ha alabado (cfr. cap. III) la recalcitrante profesionalidad e independencia de Pound.

Por otra parte, si Davie reivindica el derecho del poeta a ser ciudadano y a intervenir en la política, uno de los derechos del ciudadano en una sociedad democrática es no intervenir. No por eso un escritor es menos responsable. En esta misma línea, Davie llama irresponsable a las "Antígonas" que están siempre en al oposición. Si se concibe la política como una estructura teatral (un juego de roles), el papel de Creón necesita al de Antígona. Ambos son necesarios en el armazón dramático. En cualquier caso, la oposición, la crítica, es una postura cívica y legítima.

En cuanto a la afirmación de Davie de que el hombre que dice que ha visto a Artemis o se ha convertido en un árbol está "dangerously self-deluded or self-intoxicated":

In short, who is to persuade me - and how - that the man who says he has met Artemis or turned into a tree is not dangerously self-deluded or self-intoxicated? And is not this in fact the central and unavoidable questions about Pound's poetry, as about Charles Olson's and Robert Duncan's? One would not think so, scanning the many pages of criticism already devoted to these poets. It would certainly have been the question raised by Hardy. (THBP, 43),

choca que un crítico de la talla de Davie ignore (distorsión por omisión) que [Bousoño 1956, II: 139] “Las leyes del arte no son las leyes de la vida. las leyes de la vida exigen lo posible, las del arte, lo verosímil”. Del mismo modo ignora que [Bousoño 1956, II: 249]:

La aparición de la irracionalidad en el arte supuso, a su vez, una modificación decisiva en la voluble noción: se admiten ya como verosímiles dentro de las otras todos los “disparates”, sin sentido lógico alguno (ni directo ni indirecto). Tal admisión se debe a que el lector sabe que lo que el autor pretende comunicarnos no es una significación lógica, sino una significación puramente emocional simbólica.

Del mismo modo, el crítico asturiano nos explica que [Bousoño 1956, I: 40] “asentimos o disentimos al parecido emocional, no al parecido objetivo de A y de B cuando decimos $A = B$ ”. Por eso [Bousoño 1956, II: 142],

No hay ningún poema que carezca de sensatez, en cuanto que su contenido, o sea, lo que el poema, acaso con rodeos y a través de figuras retóricas, nos está diciendo o subdiciendo, expresa únicamente lo posible, que es, siempre y por esencia, inteligible lógicamente.

Naturalmente, sostener que todo poema sea razonable es, en nuestra intención, bien distinto a pensar que sea racional. El contenido de un poema nunca es racional por entero, y con frecuencia ni siquiera lo es ninguno de sus inmediatos elementos constitutivos, acaso sólo emocionales, pero aún en ese caso límite, tal emotividad se refiere, a través de lazos impalpables, a un núcleo significativo que en el momento de la lectura, y por tanto también en el anterior momento creador del poema, no percibimos con nuestra mente, pero que con posterioridad al acto estético es siempre perceptible por ella.

Davie, defensor de la existencia del “contrato tácito entre autor y lector ignora o quiere o finge ignorar esta “cláusula” implícita en el contrato de la poesía contemporánea. Su afirmación, además, supone confundir -como hemos visto- lo racional con lo razonable. Esta postura resulta, por cierto, una incoherencia

(alterización) en un autor que se siente fascinado por los *Cantos* de Pound. Los saltos cronológicos de ese poema no son lógicos. Así, ¿por qué acepta en un poema lo que en otro rechaza? ¿Gustos personales, quizás?. Los motivos, una vez más nos parecen políticos y psicológicos. Pound, como Davie, es reaccionario; Hardy es liberal. El poeta americano es su autorretrato imaginario; el inglés, no.

Otra clave posible de esta alterización es el desagrado que Davie siente por la psicología, al asociarla con una cualidad que aborrece: la fluidez. Davie confiesa que (citamos *in extenso*):

For mythology, whether we encounter it in the archaic records which served as source for Ovid, subsequently for Pound, or as updated and internalized in the psychological diagrams of Freud or Jung, is above all a fluid world, in which for instance Hathor, Circe, and Aphrodite are only different names for one archetypal female presence. and it is for this reason that the man I have called the rigidifier, the devotee of the hard, the seeker after the certain and the unchanging, is the man who will most resist psychological explanations of art, who will most anxiously deny that the artist is imprisoned within the maze of his own personality, from which he can never break out to explore any nature other than his own. For we do not need Freud or Jung to tell us that, however the individual psyche may be in the last analysis rigidly determined by heredity or in infancy, it is, as we experience it by introspection, a realm above all protean and malleable, a world of metamorphosis, of merging and self-transforming shapes and fluid contours. Not in those subterranean wynds and galleries, nor in the kneaded wax and the poured bronze which seem their natural concomitant, shall we find what some of us will always want more than anything else - the resistant and persisting, the rigid and the hard, everything that poets have yearned for naïvely in the image of the stone that resists the chisel and confronts the sunlight. (THBP, 176-177)

Nos resulta, no obstante, una distracción ver que un buscador de lo permanente no vea que el dinamismo de las instancias psíquicas freudianas o los arquetipos jungianos se presentan como un esquema estable, un *arché* o principio detrás de lo aparental. De alguna manera, éstas son análogas a las formas

(eidos) que Davie detecta en *The Cantos*. La interpretación que Davie hace del psicoanálisis, resulta, a nuestro juicio, una distracción sorprendente.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, no extraña que Lucas (s.d., 141) afirme que: "Davie's account is both tendentious and procrustean". El libro escrito por "a critic as sensitive and intelligent as Davie" (Lucas, s.d.: 144), es ante todo, personal. Recordando la controversia entre C.P. Snow y F.R. Leavis sobre la cultura científica y la cultura humanística, Lucas (s.d.: 136) escribe:

Snow and his supporters looked forward to the displacement of the humanities from the centre of education. For Leavis, on the other hand, and his supporters -among whom Davie would surely want to be included?- Such a displacement must be ruinous because, *pace* Snow and Wilson, technology had already been tried and had been found wanting. It had proved insufficient to nourish the creative human spirit ... I think it important to note that such a conviction is deeply embedded in *Thomas Hardy and British Poetry*. For Davie's procedure is to identify some symptoms of what he believes to be England's serious, even terminal, malaise, and then look for a root cause.

Así, si el romanticismo es el responsable de la degeneración de la poesía, Hardy lo es de la degradación de la misma en la Inglaterra del siglo veinte.

Por nuestra parte, si aceptamos con Bergonzi (1977: 350-351) que el libro "like most of Davie's criticism, it is closely related to his poetry" y con el propio Davie (TTE, 209) que su crítica literaria es un intento de resolver los problemas que se presentan a la hora de escribir, podemos afirmar, con John Lucas (s.d.: 134-135) que "the book is very much a personal record of Davie's fight to establish what he wanted and wants? to be his own priorities". El propio Davie confiesa que:

Of the later books, the only one that has a trace of the manifesto is *Thomas Hardy and British Poetry*, which I wrote out here a few years ago. And that's a

funny sort of manifesto because -though really I'm not ashamed of the book- it never makes up its mind whether it's addressing the American reader or the British reader, and part of the time it is castigating the Americans for not being British, and the rest of the time it's castigating the British for not being Americans. But there is a certain sort of manifesto quality about it. (TTE, 208-209).

Bernard Bergonzi (1977: 351) glosa claramente esta ambigüedad::

Considering Hardy as a cultural force, Davie sees him as embodying those qualities in English life which are exasperating but necessary: humanitarianism, moderation, ironic acceptance, rational pessimism.

If he finds these qualities exasperating it is because they exclude others associated with the heroic energies of the modern movement: aesthetic commitment, imaginative boldness a willingness to explore and experiment and take chances, a concept of art as transforming experience rather than simply annotating it.

Esa lucha interior se deriva de su condición de ser, por un lado, dissenter por filiación y tener, por otro, una inclinación augústea. De ahí la ambivalencia: la modestia es necesaria, pragmática, pero limita y puede ser "filistea". La grandeza, por contra, puede ser irresponsable y totalitaria. Podemos suponer que, para Davie, este libro es el ejercicio de superar esa filiación controvertida de "Augustan dissent" que, en este caso, se traduce en su exilio y en su práctica poética: ¿cómo superar la contradicción entre Inglaterra y América?, ¿cómo incorporar los aportes del *modernism* y seguir siendo fiel a la tradición nativa?. Davie en este libro intenta superar las contradicciones mediante la respuesta: ser fiel (a Inglaterra) es rechazarla tal como está hoy (su empequeñecimiento) y recibir, dentro de ese marco nativo, los aportes americanos. Eso es, justamente, lo que hará en su poesía.

En este sentido, Michael Schmidt (1976: 38) nota afinidades entre Hardy y Davie y escribe: "Davie's peculiar relationship with his own and our common past, and his explorations of it, are often like Hardy's. While a poet such as Tennyson idealises the past, Hardy again and again—in poems and novels— shows it as unrealised. A wrong turn, and oversight, blight life permanently". En Davie, como en Hardy, "loss" es uno de sus temas. Sin embargo, para Schmidt (1976: 38) "Hardy's pessimism is essentially psychological. Davie's seems to me social".

Psicológicamente, el modo de presentación de la experiencia se comparte con Hardy. Sobre *The Shires* (1974), Michael Schmidt (1976: 35), escribe:

The little dramas of his own past he enacts not to re-present and grandify the Young Davie but to present the experience which is the point of relevance, the only point of communication. He shares this approach with Hardy, showing himself unwilling to falsify particulars. That is why his 'I' is not distracting and we follow it and watch, not what it is but what it says and does, those empirical events which may contain meaning for us.

Para Leonard A. Oakland (1989: 149) lo que posiblemente más valora Davie de Hardy es la "stubborn individuality" que relaciona con el dissent de nuestro autor.

Hardy was another dissenter against his times. He too raised his dissentient voice against the facile optimism and glib clichés of progress. He gave what comfort he could, mostly by telling the truth as he understood it, to confront the pain of life. In this sense he was, like Davie, a winter talent.

Recapitulando lo expuesto, en el tratamiento que Davie hace de Hardy hallamos abundante distorsión por alterización y diversión (omisión, distracción). Los motivos de dicha distorsión son fundamentalmente políticos:

conformismo en defensa del nacionalismo inglés y de la axiología vertical de una sociedad cerrada.

II.4.2. La poesía británica desde los años sesenta.

II.4.2.1. Negativización general.

Davie critica ciertas características de la poesía británica desde los años sesenta. Desde su punto de vista (Tredell 1992: 66) la herencia neoclásica de los cincuenta no fue continuada. Coherentemente, critica la ruptura de la tradición y la exaltación de la modernidad:

All of us, simply by virtue of living in a particular phase of history - deserve and require to have the time-honoured rules broken for us, on our behalf, by any artist whom we are to honour with our approval... To be good, even as good as Keats, is not enough; what matters is to be *modern* - to nourish the foreshortening of historical perspectives by which we shall be confirmed in our conviction that, horrid as we are, we are at all events unprecedented. This vulgar presumption is as alien to a romantic poet like Wordsworth or Keats or Gautier, as to any classical poet. And of course it is entirely foreign to Landor. (OM, 308)

En esta línea, critica la prosodia del modernism y la tacha de fracaso, pues "it relied... on there being in the reader's mind a rhythmical (also, incidentally, a syntactical) expectation, which the poet set himself to disappoint, offering in its place something more subtly satisfying" (UB, 124). Si el lector no espera nada, "the whole enterprise of free or 'freed' verse must fall to the ground" (UB, 124). Del *modernism* sin embargo, valora la interdisciplinariedad estética y el internacionalismo (UB, 252-253), preguntando si lo que pasa por patriotismo no es más que "self-congratulating insularity" (UB, 190).

Por otra parte, censura la noción recibida de que "the present century had reaped a richer poetic harvest in the United States than in the United Kingdom" (UB, 101). Davie critica también el verso librismo, pues "free verse emerged to confound the old certainties of accentual-syllabic prosody" (UB, 121). Asimismo, detecta que:

Even as criticism vaunted itself on ever more refined techniques for defining the semantic dimension of poetry, understanding of poetry's auditory dimension was allowed to revert to a stage impressionistic and barbarous. Such a development cannot be understood as simply a frivolous change in taste, but rather must have testified to the general atrophy of a faculty: readers had ceased not just to listen, but positively to *hear*. (UB, 40)

Esto se debe a "the supposition that, for most readers, poets have ceased to be under any contractual obligations whatever" (UB, 122). En la dimensión sonora del verso, el contrato tácito es, para Davie, la prosodia clásica (UB, 121). Al suprimir dicho contrato, "the poet can do whatever he pleases, and the reader has retained for himself only one right, which he exercises freely - the right to throw the poet's book aside" (UB, 121). Del mismo modo, la ruptura del carácter contractual lleva al impresionismo en la apreciación de la dimensión sonora del texto (UB, 125). La razón de esta ruptura de la contractualidad se encuentra, según nuestro autor, en la búsqueda de una nueva relación, más estrecha y cálida, entre público y autor: "For some... were plainly seeking a relation between poet and reader altogether warmer and more confiding than that of contracting partners to a transaction". (UB, 125-126). Ello originó "the poetry-reading by the poet, an institution obviously in keeping with the participatory democracy of the 1960s, which vigorously persisted into the 1970s" (UB, 125-126). Para Davie, esto

supone acabar con la idea del poema como transacción pública y poner en peligro la práctica de la poesía como continuidad con el pasado (UB, 126). Según nuestro autor "for that continuity to be re-established, prosody had to be re-established as an indispensable and central concern both for the poet (including the free-verse poet) in his writing, and for the reader in his reading" (UB, 126).

Otro aspecto que se critica de la poesía contemporánea es la verbosidad: "garrulity is surely the great vice of most contemporary poetry, as it must be of any poetry that is improvised" (OM, 311). Davie también critica la poesía confesional que tuvo su apogeo en los años sesenta (UB, 124). En esta línea, nuestro autor defiende el horaciano *ars est celare artem*, sosteniendo que dar primacía al lector supone concebir la poesía como un servicio (UB, 84-85). En este sentido, la raíz de este cambio se halla en los años sesenta en la teatralización de la vida social. Después de 1968, "the poet would see himself as a performing artist; and poetry would be thought of (we might say) as a service, not a manufacturing, industry" (UB, 57). En ese mismo año fue "conspicuous" por "the pantomime, the dressing-up and make-believe" (UB, 53).

Davie, sitúa antes de 1968 el origen de la teatralización de la vida social británica: "this consensus of theatricality which underlies and perhaps undermines all the sedulously touted antagonisms of British public life... It might be argued that this was one area, perhaps the only one, in which post-

1945 Britain had led the world" (UB, 53-54). Así, "London-as-a-market-of-styles was in being, and functioning, before 1960" (UB, 54). Como resultado de este cambio, "Britain... is a country where the performing arts are exalted above the creative, the middle-man above the producer, the transmitter or packager above the originator" (UB, 56). En suma, la vida social británica se convirtió en un documental de televisión (UB, 55) en el que es un hábito el "histrionic make-believe" (UB, 56). En este clima se genera una contracultura, "a 'counterculture', committed to overturning and reversing the accepted norms" (UB, 49) y se practica una "participatory democracy" (UB, 125).

Fruto de esta última es la proliferación de concursos literarios -con su jurado correspondiente- y de talleres de poesía. Davie, que duda del valor sociopolítico de la poesía, ve en ello una degradación del arte, pues "worth in poetry cannot be determined by that favoured device of egalitarian politics, the committee" (UB, 137). Atónito ante el número de participantes en un concurso literario —"incredibly 35,000!" (UB, 137-138) —, Davie interpreta la masiva participación como una degeneración de la poesía: "For most of these competitors poetry was not, and in their experience never had been, an art; the ancientness of it, and the intricacy, had in their own sense of it been conclusively superseded" (UB, 138). Esto se explica porque "poetry is, like all the arts, necessarily 'elitist' the most disastrous of worthy causes are generated by societies that are, or like to think that they are, egalitarian" (UB, 137).

Asimismo, se ve en la proliferación de talleres de poesía una degeneración:

It began to seem that in an egalitarian century the exclusiveness of art -of *any* art - was an affront that could not be tolerated. By 1984, the Arts Council was listing no less than forty-six 'poetry workshops' in London alone, these dubiously distinguished from just as many 'Write-your-own-poetry' classes; the writing of poems was clearly no longer considered an art but rather a hobby, a tactic of individual or group therapy. It could not be expected that the delicacy of Peter Dale's negotiations with Rimbaud and Corbière, of Peter Whigham's with Catullus, of Edward Dorn's and Gordon Brotherson's with Vallejo, of Bosley's with Ronsard, would be appreciated in such a charitable context. (UB, 138)

Intelectualmente, los años sesenta se ven también como una depravación. Entonces se crea una crítica "mostly French-inspired" (UB, 19) que va en contra de la tradición (UB, 19). Lingüísticamente, por ejemplo

The characteristic endeavour of abstrusely learned speculators about language was, in those years, to establish that the idea of right naming had no substance; that the word 'misnomer' was without meaning. Since in each and every language a sound was matched with a meaning by at some point arbitrary convention, and since every such convention could be seen to be time-bound and space-bound and (often) class-bound, all standards of correctness were illusory, if indeed they were not instruments used by a dominant class to enforce upon subordinate classes their subordination. (UB, 131)

En esta línea, las aportaciones de determinados autores se neutralizan. Así, la estilística de Jakobson es poco valiosa: "Those of his writings which offer themselves a criticism of poetic texts are probably the least valuable, following procedures too cumbersome to be useful" (UB, 47). El estructuralismo, a su vez, no se juzga novedoso: "structuralism... transmitted to poetics only what students of poetics already knew... that a poem was a structure... mirroring in the microcosm of the poem oppositions in play in the societies that poems emerged from and were addressed to" (UB, 47-48). Del mismo modo, se critica

la proliferación de investigaciones académicas, vistas como productos industriales y fruto del filisteísmo (UB, 205-207).

En suma, Davie ve los años sesenta —y sucesivos— como una degeneración de la poesía, la crítica literaria y la sociedad.

II.4.2.1.1. Juicio crítico.

En la exposición davieana de la poesía británica desde los años sesenta encontramos, aparte de la omisión de la etiología de los acontecimientos narrados, tanto alterizaciones como distracciones (y omisión).

Alterización es, a nuestro juicio, detectar teatralidad en la sociedad mediática contemporánea y desconocer esa misma cualidad en organismos públicos. Los actos institucionales son ceremonias con “frozen and ghostly validity” (UB, 54), los actos de los “revolutionists in 1968” (UB 1171) son “pantomime, ... dressing-up and make believe” (UB, 53).

Del mismo modo, hallamos alterización en calificar de servicio (al lector/consumidor) el modo de relación del poeta con su público y no reconocer como tal la relación del poeta canónico con la academia y la tradición. En este sentido, hallamos también alterización en calificar de “self-consuming” “the products of the entertainment industry, as of any service industry” (UB, 101) e ignorar que las instituciones, como la academia, ofrecen

“productos” (títulos, certificados) que en el seno mismo de la institución tienen su origen y su fin. Del mismo modo, alterización es aceptar —e incluso hipostasiar la impersonalidad en el arte y condenarla en la sociedad de masas contemporánea.

Otra alterización —ya comentada (cfr. la himnodia dieciochesca) — es la calificación de *showbiz* a los *poetry readings* (UB, 125). En este sentido, hallamos una nueva alterización en ver que se reconoce como transacción pública el poema escrito canónicamente y no el leído en público. Lo que se reconoce en un tipo de poema se niega a otro.

Por lo que a las distracciones respecta, distracción —y alterización— hay, a nuestro juicio, en la ecuación de modernidad con horror. El propio Davie—he aquí la alterización— ha ponderado estéticamente poetas modernos. Por otra parte —nueva alterización— nuestro autor, como hemos visto en otras ocasiones, ha demostrado ese “foreshortening of historical perspectives” (OM, 308) que imputa a la modernidad.

Alterización también supone, para nosotros, admitir la mediación de la academia y desconocer, como tal, la de los precisamente llamados *medios* de comunicación de masas. En la sociedad postindustrial, el medio de esta mediación no es la lengua escrita en un libro, sino la palabra impresa en un diario o revista, el lenguaje hablado de la radio y, ante todo y sobre todo, la imagen televisiva. En esta línea, el fin, cualidad y fundamento del medio son

los mismos que en Davie. El fin es construir una identidad (aquí imagen de la realidad) conforme al modelo (aquí socio-político-económico) canonizado. La cualidad de ficcionalidad resulta de la convencionalidad —acompañada aquí no por arbitrariedad, sino por intereses creados— en la selección, elaboración y presentación de la información. Del mismo modo que en Davie, la naturaleza ficcional del medio no se somete a cuestionamiento y es precisamente esta aceptación acrítica la que constituye el fundamento de la sacralidad y realidad del medio. Tanto para Davie como para la sociedad postindustrial, el medio consagra a individuos (escritores en un caso; actores, políticos, deportistas, etc. en otro) y es una instancia objetiva (en Davie el medio es “natural”; en la sociedad postindustrial el medio es “veraz”) que cuenta con sus propios géneros (crónica, el reportaje, el concurso, etc.). Tanto Davie como los medios de comunicación de masas emplean los mismos mecanismos conformistas distorsionadores: alterización, (hay sucesos que se tergiversan) y diversión tanto por omisión, (hay acontecimientos cuya importancia, según quien la cuente, se minimiza o maximiza; hay noticias que no se dan), como por distracción (hay noticias que aparecen en un diario o canal de televisión y en otro no) entre las que incluimos el reduccionismo o la amplificación (cfr. el tratamiento dado por la CNN en la Guerra del Golfo). Tanto en Davie como en los medios de comunicación de masas, la mediación vertebró una axiología vertical (en Davie la jerarquía es principalmente ideológica, en la sociedad contemporánea, económica y de fama). La diferencia entre las dos mediaciones radica, fundamentalmente, en la recepción que suscita el medio: la academia es notoria y patentemente una institución mediadora, los *mass*

media de la sociedad postindustrial producen la ilusión de inmediatez. Análogamente, la recepción de la mediación en Davie es ostensiblemente vertical: sólo una minoría en la cúspide social recibe plenamente la tradición académica. En los medios de comunicación contemporáneos, en cambio, la recepción mediática es masiva, lo que —en cuanto a destinatario— hace que su axiología sea manifiestamente horizontal. En ambos casos, no obstante, hallamos una “mística” del medio. En ambos casos, haciéndonos eco de las palabras de Marshall McLuhan sobre la televisión, “the medium is the message”.

Por lo que a la distracción respecta, la hallamos en la neutralización de las aportaciones de la estilística o el estructuralismo a la crítica literaria. La estilística se ha convertido hoy en una rama —no ha mucho tiempo existente— de la lingüística, y el estructuralismo ha servido de base, por ejemplo, al desarrollo de la semiótica. No se puede sostener, por tanto, la inutilidad o la inanidad de sus enfoques. Su desarrollo demuestra que han contribuido a profundizar el conocimiento del lenguaje y la sociedad.

Omisión, por su parte, hay en decir que:

For if Hartman had maintained the rigour if in his earlier chapters he could only have reached the curmudgeonly conclusion that the 'special community' nowadays looked for between a poet and his readers, having put paid to the idea of the poem as public transaction, had put paid to, or at least had drastically imperilled, the practice of poetry in any sense that preserved continuity with previous centuries. (UB, 126)

La modernidad justamente es ruptura y de ese ser “unprecedented” (OM, 308) es lo que se busca. La continuidad se establece con la modernidad (transgresora), no con el pasado.

Las razones de estas alterizaciones y distracciones y omisión son, a nuestro juicio, políticas. Davie, partidario de la axiología vertical de una sociedad cerrada, defiende la institución —y por ende la institucionalidad— como entidad superior a la que el ser humano debe someterse. El arte para él es exclusivo (UB, 138) y necesariamente elitista (UB, 137). La institución es el medio que el individuo debe adoptar. Todo lo que ataque, analice o destruya esa mediación es censurado. Así, se reprueban el verso libre (que rompe la prosodia tradicional), los talleres y concursos literarios (que privan a la academia de su monopolio sobre las letras), los *poetry readings* (que niegan de hecho la mediación académica en la relación autor/lector) y las corrientes intelectuales originadas en los años sesenta (que cuestionan la institucionalidad). Davie no sólo defiende la institución (el verso), sino que defiende y reconoce como tal sólo las que poseen íntegramente una axiología vertical. Los medios de comunicación de masas de la sociedad contemporánea no se reconocen por ser eso: medios de masas, con lo que ello implica de solución de continuidad, en la recepción, de la axiología vertical.

Axiológicamente tenemos la postura conocida: se critica la horizontalidad. Dada la fuerte negativización de esta última, podemos afirmar que nos encontramos ante un nuevo mito de la caída. Al igual que el

romanticismo, los años sesenta se ven como una degeneración y, como él, se asocian a las mismas cualidades (cfr. esquema de 11.3.1.5.), rasgos vinculados a la ya mencionada horizontalidad. Dejación (improvisación), inconsciencia y complejidad (ahora intelectual); —“light minded or sophisticated generation” (UB, 142)—; prolijidad (proliferación de alternativas a la mediación académica), pasividad (teatralidad: no actividad real), y descontrol (confesionalidad).

Semióticamente (cfr. el esquema de 11.3.1.5.), se ataca la multiplicidad que es unitaria y presupone que el objeto (poesía, poder, etc.) insta en el sujeto y no está como en la unidad dualista fuera de él. En este sentido cabe decir que, para Davie, la institución es el símbolo por excelencia. Símbolo, etimológicamente hablando, designa cada una de las mitades en las que se dividía un objeto como prueba de contrato⁸⁴. Para Davie, el sujeto no está completo sin el medio —la institución— que lo canoniza. Para la modernidad, en cambio, el símbolo está dentro de sí, en su subjetividad, no en una instancia exterior. De ahí, semióticamente hablando, su radical anti-modernidad.

Cabe señalar que, para Davie —en eso es romántico— la nación es una institución. El fin de su crítica de la poesía británica posterior a los sesenta es justamente, reivindicar frente a la supuesta calidad superior de la poesía

⁸⁴ Nótese contrato en griego (*sym-boúleon*) tiene la misma raíz y composición morfológica que *sym-bolon*, (símbolo).

americana del s. XX, la validez de la poesía producida no sólo en Inglaterra, sino en las Islas Británicas. Para ello, si bien negativiza el periodo en general, Davie pondera autores en concreto.

II.4.2.2. Crítica de autores en concreto.

Procedemos por orden alfabético a anotar los autores que Davie trata y el juicio que le merecen.

Sir John Betjeman (1906-84) es quien se hace eco de la dimensión profunda que hay en la destrucción del paisaje inglés o, en palabras de Davie "the desecration of the British scene" (UB, 118).

Basil Bunting (1900-85) es un poeta dissenter, *modernist* y poéticamente inglés. Cuáquero, "Bunting, for those who would listen, gave the Nonconformists once again a voice" (UB, 238-239). De ahí que este poeta "named his masterpiece *Briggflatts* (1965) after an ancient Quaker meeting-house" (UB, 39) y que "all of his poetry can be seen as a flower of dissenting Protestantism" (UB, 39). Así, la de Bunting es "a poetry of what dissenters have always called 'the inner voice'" (UB, 39). Como *modernist* (UB, 41), Bunting suprime los nexos: "Words... are set flush one by another, the syntactical connections between them elided or suppressed, enriched if never quite supplanted by connectives of melody, of rhythm" (UB, 39).

Sin embargo, "Bunting does not reject... visions of order in the interests of an anarchic of bohemian individualism". (UB, 238). Su modernism, pese a todo, es inglés. En *Briggflatts* hay una "deeply ingrained Englishness" (UB, 41) marcada por el carácter social de su poesía (UB, 42). Esta sociabilidad se traduce en el mantenimiento de la estructura sintáctica oracional:

For instance, the poet who conceives of himself as a man speaking to men will reflect that men normally expect to be addressed in sentences... And so Bunting, though he strenuously condenses his sentence, never abandons subject-verb-object structure of the English sentence, whereas in Oppen and Pound what we read is quite often a series of disjunct phrases pulled free of any syntactical anchorage" (UB, 42).

Davie señala que "This was Bunting's procedure always, and he helped to it with a rigour beyond what British taste could stomach, in his own lifetime and since" (UB, 40).

Austin Clarke (1896-1974) es un escritor irlandés erudito, un "*poeta doctus*, no less in the fashioning of his poems as artifacts than in the learnedness of his allusions and references" (UB, 34). Así, cultiva "neglected genres" (UB, 34) como el "'epigram' or 'lampoon'" (UB, 34). En él hay un "scrupulous professionalism" (UB, 34) y una poesía referida a la historia moderna de Irlanda (UB, 32-33). La historicidad de sus poemas, a diferencia de lo que ocurre en otros poetas, no se convierte en poesía mitopoética, debido a que Clarke es un poeta "who trusts the local and contingent through thick and thin, who refuses to rise above the congested heterogeneity of the world as we experience it through our sense, enmeshed in particular circumstances, of *this time in this place*" (UB, 32). Pese a esta confianza en los elementos locales, "at the heart of Clarke's world... there is a belief in the

sacred" (UB, 37), si bien expresado "in a tone of voice that is still sardonic" (UB, 37).

Jack Clemo (1916-) es un poeta monárquico (UB, 153) y de origen dissenter (UB, 155), admirador de Lutero: "Luther was a Christian hero with whom Clemo felt intense temperamental sympathy" (UB, 156), con juveniles simpatías fascistas: "the man who wrote of 'the raw gasp of gravelly bluster' had been, he tells us plainly, much drawn in 1936 or so to British Fascism" (UB, 154). Como Davie, Clemo es contrario al estado del bienestar y a la exaltación del mismo: "Thus, warmly as one might applaud when he said, 'The belief that the advance of medical science and the amenities of a Welfare State are part of Christian redemption is a fallacy'" (UB, 157).

Kenneth Cox es un poeta que defiende la tradición y que afirma con gravedad "the essential dignity and necessity of poetry" (UB, 242). La suya es una "maverick independence" (UB, 235) que "expressed itself in an unwonted courtliness, equanimity, even a touch of pedantry" (UB, 235).

Dale es un "formally conservative translator" (UB, 136) y un traductor conservador. Gawin Ewart (1916-) es un "skilful writer of light verse" (UB, 57). Elaine Feinstein (1930-) es traductora erudita (UB, 92) que en sus poemas trata "the confrontation between the poet, possessed yet responsible (and whether male or female), and the philistine public" (UB, 96). Es tradicional, pues en sus poemas "instead of the plot of Woman-in-a-world-of-men, she had

switched to the more manageable because time-honoured fable of Poet-in-a-world-of-philistines" (UB, 97). Esta apolemicidad (el no escribir una poesía feminista), se juzga seria: "Elaine Feinstein was too serious about her calling to use her poems as vehicles for polemic; but by the time of *The Magic Apple Tree* it was borne in on her readers" (UB, 91).

Ivor Gurney (1890-1937) tiene dicción dura, "masculina": "Gurney's claim to have 'roughed' (or roughened) the diction and the rhythms of that English poetry is a claim that must be allowed" (UB, 203). En esta línea, Guerny pone énfasis en el poema como construcción: "labour, hard study and relentless practice, making, building - the emphasis is constant" (UB, 195). Asimismo, es un inglés que "recognized American poetry as an alien body that his British tradition must somehow accommodate. Gurney's title is drawn from Whitman: 'As They Draw to a Close'" (UB, 201). Así, el poeta "dreamed of a work that should be called *Leaves of Grass*, in deliberate emulation of Whitman's American masterpiece with that title" (UB, 202).

Tom Gunn (1929-) es muy británico, al reflejarse en él "the enormous difficulty that British English has —having, as it were, suffered and been tarnished so much— in registering *inclusiveness*" (UB, 88-89). Su poesía es artificio, no expresividad y, en esta línea, anti-sentimental:

Gunn manages to express compassion while avoiding the self-serving and self-congratulating, ultimately patronizing rhetoric of the 'caring' parties or the 'caring' services; and he does by alluding to kinds of poetry from before services in that sense, or service industries, were thought of. (UB, 88)

Tradicionalista, usa "the pentameter couplet" (UB, 85) y su "metre... and his rhymes, so determined to draw attention to themselves, deter the reader who wants poetry to spur him into feeling" (UB, 84).

Tony Harrison (1937-) es un poeta artesano (UB, 217). De Michael Hamburger se dice que su "To Bridge a Lull" (UB, 228) es, como "Bunting's *Brigflatts*" (UB, 228) un "admirable example" (UB, 228) del clasicismo moderno. Su concepción del poeta, sin embargo es opuesta a la de *The Movement*:

This vision, of the person who writes poems as an eccentric, at all events a highly specialized being, has been with Michael Hamburger from the first. In his earliest collections (for instance *Flowering Cactus*, 1950), it often took the form of declaring himself Poet with a capital P, swathing himself in the mantle of special bardic privileges after the fashion of Holderlin or Wordsworth; and this set him at odds with the poets who clustered around Philip Larkin in the anthology *New Lines* (1956), who invoked 'the poet' indeed but always in lower-case, and who by their idioms were at pains to establish that the poet was not significantly different from the man next door. (UB, 225)

Seamus Heaney (1939-) se propone "to contribute to international modernism from his special but not extraneous Irish standpoint (UB, 245). Así, intenta relacionar "the indigenous *Buile Suibhne*" (UB, 245) con Dante. Siguiendo el ejemplo de J. M. Synge, es un reivindicador de la aportación irlandesa a la cultura europea. Para Heaney, "The poet has a civic duty, which Heaney has recognized, though Dante did not, to resist the seductive simplifications of the one party as of the other" (UB, 251). Sin embargo, "For Heaney and others to fall in with their publishers' manipulations seemed dependent on the assumption that poets, merely by declaring themselves such, were absolved from civic responsibility" (UB, 250).

Geoffrey Hill (1932-) es un poeta "not interested in achieving acclaim only as a minor master" (UB, 208). Con valores tradicionales como "patriotism, and martial valour". (UB, 210), Hill es conservador si no en dicción, sí en metro (UB, 208-209).

Hooker, si bien tiene una axiología horizontal, demuestra aristocratismo en la práctica poética. Si bien para Hooker "'belonging', being a 'citizen', seems to matter more than uttering the truths that he has in his keeping" (UB, 212), sólo "the necessary alienation of the artist from the community" (UB, 212), "the alienated *hauteur* prescribed for the artist by modernist aesthetics" (UB, 213), "could have produced the best poems of *Solent Shore*, so austere determined not to expound, not to explain. (UB, 213).

Ted Hughes (1930-) es un poeta educativo (UB, 129), conservador en dicción (UB, 221) y monárquico (UB, 220)

David Jones (1895-1974) promueve la unidad de Inglaterra y Gales mediante el distanciamiento histórico. Este poeta: "seems to have devoted himself to re-creating, with a wealth of archaeological learning, that era in the history of the British Isles when Englishman and Welshman were not yet at odds, since both were citizens of Roman Britain. (UB, 160). Asimismo, es *modernist*, cuya poesía no está en verso: "Jones's writing was undoubtedly poetry, very little of it - and that not the best part- was in verse" (UB, 162).

Thomas Kinsella (1928-) ignora los derechos del lector:

There is not much point in asking indignantly if the reader has no rights, or how Kinsella could have expected his readers to have the out-of-the-way information needed to unlock this puzzle. Kinsella, it seems clear, thinks such questions illegitimate, or at least will not pause to answer them. (UB, 71)

Por su parte, MacCaig es un poeta escocés no reconocido que sucumbe a la moda (UB, 20).

Sorley MacClean (1911-) y Keith Douglas (1920-44) defienden la idea de género: "Sorley Maclean (and Keith Douglas) cherished the fact and idea of genres; that is to say, the commonsensical recognition that no one poem can, or should try to, take all of human experience for its province" (UB, 28).

Hugh MacDiarmid (1892-1978) pretende trascender la lírica:

Certainly it represents, thus early in the poet's career, a dissatisfaction with the constraints of the lyric, and a determination to move beyond them (even though the *Drunk Man* in fact incorporates lyrics of great beauty). However, MacDiarmid's strategy to this end was, even in 1926, strikingly old-fashioned, pre-modern. (UB, 15)

Relacionable con Pound en su "monumental silliness" (UB, 17), Davie habla de "the wretched fabric of its language" (UB, 16-17) en "*Second Hymn to Lenin and other poems*" (UB, 16-17). Sin embargo, Davie reconoce que "how difficult discrimination is, when it is acknowledged that the poem which includes

this intellectually contemptible and politically dangerous nonsense is in its over-all structure as a Wordsworthian rambling meditation, by no means despicable" (UB, 17).

F.T. Prince (1912-) es un poeta que "has quietly assumed the liberties, and reached for the ambitious objectives that we associate with modernism" (UB, 256).

C.H. Sisson (1914-) es un poeta con ideas políticas (UB, 104), conservador (UB, 107) y traductor que sigue a Dryden, siendo "that name... our warrant for supposing that Sisson's translations are, for him and for us, as important as his poems" (UB, 110). Su voz es la "proudly humble voice of the honest artificer; ... the voice of Dryden himself!" que "spoke all too true" (UB, 110). Protestante, (UB, 111), Sisson es "the devout christian constantly battling his own instructed scepticism" (UB, 112), siendo la suya "the dimension of the historian, and the patriot" (UB, 190). Así: "the profounder attachment that Sisson would press on us is an allegiance to the nation, and to the Crown as embodying the nation". (UB, 104). De Eliot lo distinguen sus "attachments to region and locality" (UB, 107). Según Davie, "Sisson after all seemed to be saying only that nationhood is a poetic matter, something that mechanical or rationalist diagrams ('checks and balances', 'division of powers') must always

falsify" (UB, 108). Sin embargo, tiene problemas de dicción "Sisson accordingly had problems with his diction, and came up with solutions that Cox did not much like". (UB, 239), y puntuación escasa (UB, 187)

Dylan Thomas (1914-56) es el antimodelo de poeta, el antagonista poético arquetípico:

Dylan Thomas, the Anglo-Welsh poet, died of his excesses in 1953. I can't be impartial about him, though I never met him. The sort of poetry that he wrote, the taste in poetry that he appealed to and confirmed, above all the notions created by his notorious and disastrous career as to what is a normal relation between a poet and his public-these I had to struggle with when I began writing poems, and they obstruct me still, just as they obstruct (and in too many cases have destroyed) my contemporaries). (TTE, 63)

De E.D. Thomas critica su sentimiento oceánico. Davie ve en él a alguien

having yeasty and excited feelings about English rural landscapes. And Thomas was not alone in his generation in learning from Edward Carpenter and his disciples to think that the oceanic feeling aroused by a prospect of the Kentish Weald or Salisbury Plain somehow bypassed the whole tradition of European thinking about the supernatural; from Plato and Aristotle through Aquinas and Berkeley to F. H. Bradley. (UB 173)

E.D. Thomas celebra en sus poemas "the rustic and manorial England " (UB, 169), fomentando con ello "a forlorn English pastoralism... in the 1970s" (UB, 176).

R.S. Thomas (1913-) es aspirante a poeta nacional galés:

But the presumption is allowable, and indeed necessary, in the case of those who aspire to be *national* poets. The national poet holds up a glass in which his

nation shall see itself as it is, not as it figures in the beguiling image alike for internal and external consumption; and so one has heard Welsh people complain that whereas R. S. Thomas's portrait of the Welsh was faithful, he should have registered it only in Welsh, not in a language that outsiders could read. (UB, 163).

Charles Tomlinson (1927-) es esteta: "he certainly has the aesthete's habit of displaying his own fastidiousness - his is not the art that conceals itself. His tone accordingly has the aesthete's *hauteur*, it is not the tone of the social democrat" (UB, 65-66). De él se critica su falta de ceremoniosidad:

Charles Tomlinson has said: 'There is no occasion too small for the poet's celebration.' But is this true? Commonsense, not without quite distinguished endorsement from past centuries, thinks that it is not true; that on the contrary there are occasions too trivial, too lacking in dignity or resonance, to deserve the ceremoniousness that, as Tomlinson rightly perceives, verse-writing always brings with it. (UB, 64)

S.T. Warner (1893-1978) es poeta de inteligencia verbal (UB, 60), que es clasicista en su "Opus 7" (UB, 60), una "homely and far from idyllic narrative of village life, told in nearly 700 rhyming pentameter couplets" (UB, 60). Sin embargo, se critica su pastoralismo pues "the urbanized Englishman of the twentieth century was ill-served by poets who seemed to tell him that his dilemmas, insofar as they had dignity, were identical with those of his rustic forebears" (UB, 59-60).

II.4.2.2.1. Juicio crítico.

En la crítica de autores británicos que realiza Davie hallamos alterizaciones. Alaba a Bunting por escribir una poesía de la "inner voice" (UB, 39) mientras que en LA, 109 Davie afirma una relación de causa-efecto entre la doctrina de la "inner light" y la guerra civil del s. XVII. Aquí, sin embargo, esa doctrina se valora positivamente. En POD, 117 calificaba de decadente la llamativa artificiosidad de Hopkins, mientras que, a propósito de Tom Gunn en (UB, 84) valora positivamente ese recurso. Del mismo modo, considera una irresponsabilidad ceder a las manejos de los editores (UB, 250), mientras que prestarse a los manipulaciones institucionales se considera un gesto de civismo. Análogamente, la democracia tiene un "sentido correcto" (UB, 219) cuando sirve para exaltar la institución, es decir, cuando sirve a la axiología vertical. Si un poeta es ideológicamente conservador, tiene, como Sisson, "a politics" (UB, 104), entendiendo por tal un pensamiento prístino, absoluto, incondicionado psíquica y socialmente, que es "substantial and respectable" (UB, 104). Si no se comparte esa ideología se tienen "class-determined or vocationally determined prejudices" (UB, 104). Del mismo modo la ideología comunista de MacDiarmid es, "intellectually contemptible and politically dangerous nonsense" (UB, 17) y las "revolutionary politics" son un "perfidious melodrama" (UB, 66).

En palabras de Cunningham (1996: 33), "Davie and Sisson seem to be agreed that we need a poetry of and for the nation. They also agree that the idea of a nation is founded on the concept of an hereditary monarchy, with all that hierarchical structures, privileges, exclusiveness and hence exclusion".

En el tratamiento de Tomlinson y E.D. Thomas hallamos también alterizaciones y conformismo. Davie acepta la celebración y lo sobrenatural cuando estos son institucionales y se adecúan a la tradición y no cuando son individuales. De ahí que, a propósito de Gurney (UB, 202), hable de la tensión entre "formality" y "democracy". Si tenemos en cuenta el horaciano¹ "pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" ("Para pintores y poetas siempre hubo por igual la facultad de tener cualquier osadía"), la posición davieana constituye una alterización en un defensor del clasicismo.

En la selección de autores que Davie realza como crítico de la literatura británica también hay omisiones. Keith Tuma (1991: 267) detecta omisiones como la de George Barter o la de Kathleen Raine y la no discusión (1991: 268) de la influencia de la poesía americana en la británica. En esta línea, Andrew Shelley (1992: 13), por su parte ve omisiones femeninas: "Warner is the only women poet Davie discusses at any length. Sylvia Plath, Kathleen Raine, Stevie Smith, Elizabeth Jennings are barely if at all, mentioned".

¹ *Epistola ad Pisones* (vv. 9-10). Traducción de Horacio Silvestre [1990].

Globalmente ve "In *Under Briggflats* women poets... at an exclusively male literary gathering, potentially threatening to disrupt the stability of language and tradition". De ahí que Davie trate "the question of women's poetry under the rubric of translation", pues (1992: 14) "women poets are always seen as vehicles for the reproduction of tradition". De ahí que S.T. Warner se alabe como traductora. Además en palabras de Shelley (1992: 13) "her very lesbianism, far from giving her a status as a woman's woman, qualifies her for treatment as an honorific man".

En la misma línea, Neil Powell (s.d.: 61) escribe:

There are astonishing omissions. Our historian makes no mention of Fuller *père et fils*, Alan Brownjohn, Peter Scupham, Anthony Thwaite, Andrew Waterman, Robert Wells; he fails to notice the resurgence of writers like John Heath-Stubbs and E.J. Scovell; he has nothing to say about the lively controversies surrounding the *Review* poets (Ian Hamilton, Hugo Williams) in the sixties, the *Martians* (Craig Raine, Christopher Reid) in the seventies, the Penguin anthology editors (Andrew Motion, Blake Morrison) in the eighties; and Auden, though he published five collections during the period and returned (albeit briefly and unhappily) to England, is mentioned only in passing.

El mismo autor (s.d.: 61) señala incoherencia cronológica (alterización) en la que inclusión de ciertos autores:

a random selection of long-dead poets (e.g. Ivor Guerne, d. 1937; Keith Douglas, d. 1944; Edwin Muir, d. 1958; and even Thomas Hardy, d. 1928!) are surprisingly placed by the historian in his survey of British poetry in the years 1960-1988; so are writers like Marshall McLuhan and Claude Lévi-Strauss, who are neither poets nor inhabitants of Great Britain.

Donald Davie, ante estas observaciones (s.d.: 63), responde que las inclusiones de los poetas difuntos se debe a ser éstos "living and moving presences in our poetry" y las omisiones se explican por ser (s.d.: 63) "literary reputations that look ephemeral". Desde nuestro punto de vista, las respuestas de Davie son un ejemplo más de alterización (incoherencia). Si se aplica el criterio cronológico, debe -creemos- seguirse estrictamente. Si se elige tratar la influencia de poetas difuntos en británica de 1960 a 1988, dígase expresamente (incluirlos supone distracción de criterio anunciado inicialmente). En este caso, ¿por qué se elige unos muertos ilustres y se excluye a otros?. Dado este criterio "necrológico", sería justificable incluir no sólo a Hardy, sino a autores mucho anteriores a él y llegar hasta los griegos y la Biblia. Por lo que a las omisiones respecta, cabe preguntarse que, cuando Davie dice que éstas son "reputaciones literarias", que "look ephemeral" cabe preguntarse ¿para quién? y qué criterio ha seguido para concluir que la de los autores excluidos lo son y la de los incluidos, no.

En suma, y a nuestro modo de ver, la selección de autores de la literatura británica está guiada, a nuestro juicio, por el con-formismo, detectándose en ella alterizaciones, distracción y omisiones. Davie trata autores que, bien por su poética (poema como artefacto), bien por su axiología (nacionalismo, conservadurismo) se adecúan su eidos. Las razones, de éste conformismo ya repetidas son, a nuestro parecer y políticas. Bien se defiende

la institucionalidad de la poesía (poema como artefacto), la institución de la nación, la propia noción de institución o todas ellas a la vez. De una u otra manera, la axiología vertical es lo que, en su labor de crítico, defiende Davie.

III DAVIE COMO CRITICO DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA

III.1. PERCEPCION GENERAL.

La literatura norteamericana es, para Davie, la heteroliteratura: la otra literatura en lengua inglesa que, en sus defectos y virtudes, complementa a la británica. A fin de comprender la especificidad de la literatura norteamericana, nuestro autor analiza la sociedad de la que emana y encuentra en la estructura democrática la clave de su carácter. Si la poesía británica, fruto de una sociedad jerarquizada, es social, la poesía norteamericana, producto de una democracia social, es religiosa. Davie lo explica de la siguiente manera: "Britain... is not a social democracy, but a hierarchy" (OM, 68.). La axiología norteamericana es horizontal; la británica, vertical. Literariamente, esto implica que: "This I think is what we should mean when we say that British poetry is social: not that it is incapably restricted by society and social usages, but that it is *addressed* to society, or rather to some identifiable group within society" (OM, 68).

Contrariamente, "American poetry is to be unsociable, if not indeed positively anti-social". (OM, 67). Este carácter anti-social produce una apertura: "the poet of a social democracy is in effect, since he speaks to so many, speaking only to himself or to his God". (OM, 69). Esta religiosidad es la característica que distingue a la poesía británica de la norteamericana y no

sólo está presente en la consciencia de destinatario, sino que se hace extensiva a la concepción de la escritura y a la configuración de la poética.

Para el poeta americano, a diferencia del británico, la poesía es "a religious calling" (OM, 69), y él es el profeta de una nación que, en calidad de Mesías o Anticristo, desempeña un papel en el drama de la redención de la humanidad (UB, 101-102). Esta grandiosidad de la concepción poética norteamericana es relacionable con otra característica que distingue a la poesía norteamericana de la británica: la ausencia de canon. Debido a que "a distinctively American literature has no historical existence before Romanticism" (OM, 233), "when we say 'American literature'. The writers we think of first are the titanic figures that march, one after another, across the foreground" (TTE, 194). Esto se debe a que el romanticismo fomentó los valores de "Self-expression, individualism and originality" (PSE, Introduction-xxxiii).

Frente a ellos, Davie propugna el principio, propio del clasicismo, de la continuidad (TTE, 196-197); de ahí sus esfuerzos en pro de "what may one day be acknowledged as the canon of American literature" (TTE, 194). Para ello, defiende la historiografía como género literario (TTE, 182), censura el énfasis puesto por William Carlos Williams en la oralidad (TTE, 196) y, tal como citamos a continuación, propone la valoración de la prosa discursiva y de los escritores medianos (citamos *in extenso*):

I will end by expressing two hunches: (1) that the sort of continuity I have in mind may be in fact carried by minor writers rather than major ones; and (2) that it may be carried, not just by prose writers rather than poets, but by discursive and analytical and expository prose rather than by narrative prose, especially when that narrative prose is as "poetic" as the prose of Herman Melville on the one hand, Ernest Hemingway on the other. You will notice how each of these propositions has to do with the points that I made earlier in these remarks. And neither of them, surely, is at all novel or startling. The first rests upon the obvious fact that genius is often idiosyncratic. A major writer, therefore, by the very fact of his genius, is likely to be "off center". A Milton or a Melville does not merely rise above the tradition which he adorns; he pushes it askew under the force of the highly personal vision which he compels it to incorporate. The tradition therefore may be carried more securely by writers with less talent and less urgency. And my second proposition is likewise far from new. It was expressed with memorable force more than sixty years ago, by J.S. Phillimore. Poetry is a wind that bloweth where it listeth; a barbarous people may have great poetry, they cannot have great prose. Prose is an institution, part of the equipment of a civilization, part of its heritable wealth, like its laws, or its systems of schooling, or its tradition of skilled craftsmanship. (TTE, 197-198)

Davie es contrario a la exaltación romántica de la originalidad y la singularidad. En esta línea, Davie considera egocéntrica la forma abierta. De su poema "Petit-Thouars (Guide Michelin)" escribe:

Its plan is egocentric; it assumes, or it must seem to assume, that the geographical and historical entity called France has no value, perhaps no significant existence, outside what it does to one sensibility, my own. This has always seemed to me overweening, and poetry written on that plan to be in that way childish, screaming, 'Me! Me!' One remembers: 'Song of Myself'. (TC, 151-152)

Egocentrismo, en Davie, se confunde con subjetivismo. Teniendo en cuenta esta confusión podemos identificar otra característica distintiva de la poesía norteamericana: la equivalencia entre poesía y subjetivismo. En palabras de nuestro autor sobre la forma abierta:

Egocentric is what poetry has been thought to be, necessarily, as it were by definition; and poetry which is not thus egocentric has been held to be not poetry at all, or poetry only by courtesy, of a second or third order of intensity. I have thought this wrong, and I think so still; and rightly or wrongly I think of it as a characteristically American error. (TC, 152)

Davie matiza aun más e identifica el subjetivismo norteamericano como un experimentalismo individualista, lúdico y optimista. Refiriéndose al libro de Pierre Boulle (1965) *Gardens on the Moon* en el que dos alemanes hablan de los americanos, Davie escribe:

Those verbal contraptions... Ezra Pound's *Cantos*... Louis Zukofsky's *A.*, *Paterson* by William Carlos Williams, Charles Olson's *Maximus Poems*... all of them, I see, do have the characteristics that Pierre Boulle's fictitious Germans try to isolate. 'experimenting just for the sake of experimenting', indifference to 'failures', love of 'feeling their way'. (TC, 142-143)

Más aún, el experimentalismo norteamericano es grandioso y teorizador, cualidades éstas ajenas a la sensibilidad inglesa.

These American poems, of which the earliest example no doubt is Walt Whitman's 'Song of Myself', are for most English readers *unreadable*, in the thoroughly legitimate sense that, even if the reader is earnest and assiduous, still 'life is too short'. There is too, in the Englishman's sense of the matter, something comical about the simply measurable *enormity* of these undertakings. And then there is, for good or ill, the Englishman's distrust of the theoretical. For American poets like Pound or Olson, though they 'feel their way', nevertheless theorize about it, both before and during the event. (TC, 142-143)

El experimentalismo, la teorización y la grandiosidad son también ajenos a la concepción británica del artista como artesano:

One way to solve the dilemma, a way that appeals to me, is to maintain that however it may be in other áreas, 'muddling through' has never been the procedure of the English artist, who has been on the contrary - think of George Herbert and Robert Herrick - characteristically a precisian, and a miniaturist. Another way of saying this would be that in all the arts the English way has been towards blurring the distinction between artist and craftsman. (TC, 143).

Recapitulando, la poesía norteamericana, debido a su origen social, es religiosa en su consciencia de destinatario, concepción de la escritura y configuración poética. Romántica por su nacimiento cronológico, carece de un

canon que vertebral su continuidad y se caracteriza por un subjetivismo que es un experimentalismo lúdico y grandioso.

III.1.1. Juicio crítico.

A nuestro modo de ver, calificar la poesía americana de antisocial supone distracción (por reducción) y alterización. Supone distracción porque implica la equiparación —reduccionista— de lo social a lo moral, en el sentido etimológico de *mores*. La sociedad sería así un sistema institucional consuetudinario, es decir, un conjunto —jerárquico— de ritos comunitarios tácitamente aceptados cuyo fin y justificación se encuentran en sí mismos.

Definida así la sociedad, la poesía americana es, en general, antisocial. Ahora bien, si tenemos en cuenta que hacer equivaler lo social a lo moral es una reducción de la noción de sociedad, percibimos que hay otras maneras de concebir ésta. Una de ellas es la predominante, a nuestro juicio, en la poesía americana: un conjunto no de *mores*, sino de individuos vinculados en fraternidad por un proyecto y creencias comunes. Dada la diversidad de ideas individuales, la sociedad americana es necesariamente plural. La sociedad sería así el conjunto no jerarquizado de las sociedades (distintos grupos humanos) que hay en ella. Su axiología vertebradora es, consiguientemente, horizontal y no vertical.

En cambio la sociedad, tal como la concibe Davie, resulta una sociedad según el modelo británico: jerárquica, de axiología predominantemente vertical. Los individuos son súbditos de la moral, no ciudadanos de la república de las ideas. Teniendo esto en cuenta, podemos decir que, a nuestro juicio, la poesía americana es social: no institucional y totalizadamente social, sino fraternal y parcialmente social. Davie, una vez más, por mediación del lenguaje convierte lo particular (su idea) en lo general (la idea).

Análogo juicio nos merece la calificación de "egocéntrica" que nuestro autor hace de la forma orgánica abierta. Ello supone, a nuestro juicio una distracción —con omisión— y una alterización. Distracción es confundir subjetivismo con egocentrismo. En la poesía americana de forma orgánica las ideas y sentimientos del poema no convergen exclusivamente hacia el autor⁸⁷ (egocentrismo), sino que —lo que es diferente— se perciben agudamente desde él (subjetivismo). En este sentido, hallamos omisión, pues Davie desconoce —tal como ha descubierto la física moderna (cfr. Heisenberg)— la relatividad (por interdependencia de sujeto y objeto) de la percepción humana. No se puede hablar de entidad externa, absoluta, fuera del agente perceptor. Esto nos lleva a señalar el segundo mecanismo que aquí hallamos, la alterización.

Davie critica la institución cuando es individual y autónoma (ego absoluto) y la acepta cuando es colectiva y convencional (nación). La primera

⁸⁷ El autor, por lo menos directamente, no suele ser ni el objeto (fin) ni el sujeto (tema) del poema.

es calificada de egoísta y la segunda de "entidad histórica". Si aceptamos que la nación no es más que un ego comunitario, podemos afirmar que la alterización consiste en rechazar un tipo de egoísmo institucional (el individual) y aceptar otro (el colectivo). La razón es, como hemos repetido, política: Davie defiende la axiología vertical y el subjetivismo, al potenciar la autoridad del sujeto, la corroe.

Recapitulando lo expuesto, en la percepción por Davie de la literatura americana general hallamos alterizaciones y distracciones cuya última razón es política.

III.2. CRITICA DE AUTORES EN CONCRETO.

Comenzando por el siglo XVIII, Davie se ocupa de John Ledyard (1751-1789) y ve en él un pionero de la antropología en el que la descomposición de la sintaxis y de la puntuación son el reflejo de una consciencia del relativismo cultural (OM, 206). Ante esa quiebra lingüística, el yo se erige en el sujeto sustentador del discurso (OM, 211). Ese yo, por añadidura, no sólo es sujeto discursivo, sino objeto de exploración psicológica; de ahí que Davie considere a Ledyard un protorromántico en la transición de la Ilustración al romanticismo:

If one accepts Harold Bloom's persuasive idea that we can properly speak of Romanticism in literature as the stage at which the traditional motif of 'the quest' is internalized, then we are able to say that when Ledyard reached these perceptions he had pushed 'sensibility' to the point at which it turns into Romanticism; the point where the self is displayed, no longer for approbation of self-approbation, nor as a model to be followed, but wonderingly, as an enigmatic terrain to be explored. (OM, 212-213)

Ya en el siglo XIX, Davie juzga a James Fenimore Cooper (1789-1851), con criterios aristotélicos. Censura, por ejemplo, el argumento de *The Deerslayer* por carecer de unidad de acción (HSWS, 126) y alaba *The Last of the Mohicans* por poseerla (HSWS, 109).

En cuanto a la poesía decimonónica, Davie, nacionalista inglés, literal y etimológicamente siente aversión hacia Walt Whitman (1819-1892). La del poeta de Camden es “American poetry at its most intransigently unBritish” (UB, 202). Al hablar de la forma orgánica, hemos visto que Davie la considera “egocentric” (TC, 152), “wrong” (TC, 152), “overweening”, “childish” (TC, 151-152) y explícitamente escribe: “one remembers; 'Song of Myself'” (TC, 152). Whitman es, en suma, el negador de los modelos británicos: “the accepted orthodoxy required it to be believe that in the mid-nineteenth century no American poet *could* attain to first-rate stature except by denying the validity of British models and British precedent, as Walt Whitman did” (TTE, 189).

Análoga es su actitud hacia William Carlos Williams (1883-1963), ya en el siglo XX. Williams es un poeta whitmaniano (PIM, 135) cuyo ejemplo en prosodia ha sido nefasto, pues ha contribuido a desacreditar la idea de metro (SEP, 301). Para Davie, “Williams's performance answers to all these prescriptions: it is oratorical, it does make romantic gestures, and it is exhibitionist” (TTE, 2). Williams es, además, “a mythopoeic poet (*Paterson*) and a historian only so far as he could turn history into myth. He was even a

systematizer, and in his last years a master or a prophet looking for (and thinking he found) disciples" (PIM, 257).

Williams es visto, además, como destructor de la axiología vertical. Comentando el poema "The wheelbarrow", Davie escribe: "Williams's 'It all depends' asserts and takes for granted the absence of any agreed hierarchies, hence the freedom of any individual to establish and assert his own hierarchy, without fear of being challenged" (UB, 65)

Wallace Stevens (1879-1955), es considerado, en cambio, "one of the great poets of our age" (PIM, 11). Davie destaca su conservadurismo métrico y retórico (PIM, 14) y, en este último campo, lo alinea con Keats y lo distingue de Pound y Eliot:

Stevens, like Keats, is saying something and also 'being beautiful'; Pound and Eliot are saying something as exactly as possible, and the beauty is in the exactness. The beauty of their poetry is in the relation of rhetoric to meaning; in Stevens the rhetoric aspires to be beautiful for its own sake. So Stevens's obscurity is of a kind familiar to readers of Keats; it derives from what he puts into the poem. Pound's and Eliot's obscurity derives from what they leave out. (PIM, 13)

T.S. Eliot (1888-1965) es visto, pese a su nacionalización británica, como un poeta norteamericano. Davie halla en él una "detached and predatory attitude to England" (UB, 102) y un ocultamiento de los elementos whitmanianos:

Eliot's Anglicization had been so thorough, and so well-publicized, that there was and would continue to be a disposition to regard him as not just thoroughly Anglicized, but as in his generation the English poet *par excellence*. (Had he not later set up in business as an apologist for the Church of England?) And yet sneaking suspicions could not fail to arise from the revelation of how dependent Eliot had been on the offices of a fellow-American, for extricating into publishable form his most famous poem. Was not Walt Whitman a figure

in Eliot's background, as in Pound's? Both, for tactical reasons, concealed the Whitmanesque commitment. But it was there, for both of them: an extra-European commitment and aspiration which set them outside of, or at any rate oblique to, the English tradition. (UB, 102)

Su poesía es considerada tardoromántica, no antiromántica (OM, 232).

Eliot es "the one poet writing in English who is centrally in the *symboliste* tradition" (PIM, 191), e inspirado por modelos no ingleses: "What Eliot puts into his poems is determined preponderantly by his being an American; how he structures his poems is determined preponderantly by his sitting at the feet of the French" (PIM, 191). Como simbolista, la poesía de Eliot se despliega en la duración temporal (PIM, 195), es autorreferencial (PIM, 199), tiene estructura musical (PIM, 195) y es un eterno presente en el que las palabras constituyen sugerentes acontecimientos verbales que preñan de significado los silencios (PIM, 196).

Haciendo uso de esta técnica simbolista, Eliot, puede llegar a escribir mal: "'The Dry Salvages', ... is quite simply rather a bad poem". (PIM, 32). El defecto del poema es tener "the tone of Whitman" (PIM, 32). Aduciendo que en *Four Quartets*, "loose and woolly incoherent language can be seen to be—in its place and for special purposes—better than clear and closely—articulated language" (PIM, 38), Davie censura la poética simbolista en particular, y, en general, la consideración moderna de la expresividad como valor estético. Así, escribe:

He means what he says: the poetry doesn't matter, the beauty doesn't matter—for no verse can be judged either poetic or beautiful except in so far as it is seen to be expressive; and what it has to express may demand, as it does in 'The Dry Salvages', rather the false note than the true one, the faded and shop-soiled locution rather than the phrase new-minted, the trundling rhythm rather than the cut, woolliness rather than clarity—'See now they vanish,/The faces and

places, with the self which, as it could, loved them. Woolliness becomes the only sort of clarity, the wrong note is the right note, and nothing is so beautiful as what is hideous-in certain (not uncommon) poetic circumstances. (PIM, 39)

Allen Tate (1899-1979), en cambio, es considerado, si bien *modernist*, un poeta en la línea tradicional. Su prosodia es conservadora y su temática virgiliana (SEP, 281). Su defecto, sin embargo, es no observar la distinción aristotélica entre tema y acción (TTE, 9), lo que le lleva a “an impatient neglect of the literal meaning of his poems in favor of their symbolical or (his own word) anagogical meanings” (TTE, 8-9).

Theodore Roethke (1908-1963), a diferencia de Tate, es considerado un poeta whitmaniano en sintaxis y metro (PIM, 135-136) cuya técnica se juzga pobre: “the method lends itself to incantation, but its poverty shows up when it can contrive an emphasis only by rhapsodically excited repetition... to proceed by excited cumulative catalogue is almost to admit defeat, spattering the target instead of aiming for the bull” (PIM, 135-136).

John Berryman (1914-1972), en cambio, es alabado como inteligente, honorable y responsable (TTE, 72). Es un poeta erudito defensor de la autoridad institucional: “Berryman is in love with erudition - ultimately with wisdom, but he takes it for granted that the way to wisdom is through erudition; and that erudition is arrived at and transmitted in contexts that are authoritarian and institutional” (TTE, 67). Berryman es, además, un crítico consciente de su labor (TTE, 68) que si bien “belatedly weds himself to the Whitmanesque strain in the American tradition, this doesn't in the least mean —as it too frequently

does in what passes for informed discussion on these matters— a rejection of the European, or of 'formalism'". (TTE, 69).

A diferencia de John Berryman, Robert Lowell (1917-1977) es visto como un poeta desigual. Si en *For the Union Dead* en su metro hacía gala de "the inwardness of Hardy's structures at their most memorable and compelling" (TTE, 78), en sus *Selected Poems* tiene problemas con la estructura. En su *Notebook* de 1970 hay "sludge and waste" (PIM, 260) y sus libros posteriores son sospechosos de ser "just an unconsidered emptying out on to the page of every scribble and doodle that Lowell had perpetrated over several years". (PIM, 260). Davie enmarca estos poemas en "the struggle, waged ever since the Romantics, to cut poetry clear of rhetoric" (PIM, 265). Dado que para nuestro autor la retórica es inherente al lenguaje, el esfuerzo de Lowell para no ser retórico es fatuo (PIM, 265).

Otro poeta, su mentor Yvor Winters (1900-1968), es ponderado como el aglutinador de una escuela poética que ofrece una alternativa al *modernism*:

The Stanford school of poets, grouped around and schooled by Yvor Winters, seems to me perhaps the most interesting feature of the poetic scene in the U.S. Where other masters - British as well as American - have tried to come to terms with the challenge of the Poundian-Eliotic poetic mostly by diluting, muffling, taking what they want and evading the harder truths, Winters has met the challenge by offering a considered and coherent alternative, an alternative poetic theory grounded in an alternative morality driving through to an alternative practice. (PIM, 57)

Como Davie, Winters es "a poet of stone or of the lapidary effect, one who speaks of the poetic subject, the poetic "matter", as something other than the poet and confronting him" (TTE, 175). En su poética, por ejemplo, la

solidez de la tierra pétrea lucha contra la destrucción del fluido océano (PIM, 175).

Al contrario que Yvor Winters, Randal Jarrell (1914-1965) no merece las alabanzas de Davie. Jarrell no manipula sus materiales o los organiza de tal modo que no parezcan elaborados (PIM, 42). Así, "the poem looks only too spontaneous and formless, being innocent —not only of discursive logic (this was inevitable, given the nature of the chosen material)— but also of all the traditional disciplines, rhyming, rhythmical, and (for the most part) stanzaic" (PIM, 42). En su obra hay "a sort of perverse heroism" (PIM, 43).

En la misma línea, Davie critica la poesía *beat*. La bohemia de San Francisco "in its naive reliance on the generous impulse, spells death to any poetic whatever" (PIM, 57). Si bien reconoce la importancia del poema "Howl" (PIM, 147) de Ginsberg (1926-1997), nuestro autor considera "trivial or ludicrous" "figures like Gregory Corso⁸⁸ and Brother Antoninus"⁸⁹ (PIM, 147). Para Davie "the Beatniks were always, and remain, very astute self-publicists" (PIM, 178).

Los *Black Mountaineers*, en cambio, han evitado la publicidad (PIM, 178) y son no bohemios, sino "very learned poets, who write very learned poems" (PIM, 179). Davie comprende su amiguismo cuando escribe:

The slangy in-group flavour of that title, incidentally, as of much of the excited telegraphese prose which it introduces, is something that you may well find

⁸⁸ Corso (n. 1930)

⁸⁹ Brother Antoninus (William Everson) (n. 1912).

tiresome; but it is inevitable, given a movement which defines itself as all that organized society is not. Such a movement is an open conspiracy which is only another word for a coterie, though an unusually ambitious and serious one. The same set of social circumstances produces the equally tiresome and not dissimilar telegraphese idiom of Ezra Pound's letters. (PIM, 181).

Del mismo modo, destaca la "un-English... relation" (PIM, 149) de estos poetas con su sociedad, pues los poetas americanos se ven a sí mismos como "the dissident conscience of their nation" (PIM, 149). Asimismo, alaba su énfasis en la geografía y lo considera como un necesario antídoto contra la manipulación subjetiva de la historia (PIM, 169). Davie pondera a Olson (1910-1970) y a Dorn (n. 1929) por sus "investigations of just what it means to have 'a standpoint'" (PIM, 182), que es "a moving point, the continually changing standpoint man who is on the move across continents and oceans" (PIM, 182).

De Dorn destaca su humor y su exploración de "this ... area of human learning —where geography and geology, oceanography and climatology and archaeology and prehistory— meet" (PIM, 184). De Olson, haciendo balance, escribe (Tredell 1992: 70):

He had splendid large conceptions, but he was... impatient... He couldn't wait to learn his trade before he got started on an epic poem, so the execution is pretty consistently sloppy. But of course, he was the one who insisted that space was the distinguishing American concern.

A diferencia de Olson y Dorn, George Oppen no es un poeta típicamente americano:

His tone is ruminative, intimate, domestic. There is no writer to whom a tag like 'American expansiveness' is less appropriate. And indeed this goes beyond 'tone'; in a very un american way Oppen seems to offer us, as Hardy did, only 'disconnected observations'. The claims he makes on us, for himself and his art, are disarmingly modest. (PIM, 257)

George Oppen adopta una nueva retórica consistente en la fragmentación y dislocación del lenguaje (PIM, 258) que le permite “an extraordinary directness and gentleness in intimacy” (PIM, 259).

En contraste con Oppen, la sintaxis de Samuel Menashe es clara y su lenguaje está gramaticalmente articulado (PIM, 173). Dotado de consciencia etimológica, su poesía es litúrgica, cuyo “devotional intent is directed to releasing the worshipful potentialities of language” (PIM, 170).

En la misma línea de observancia gramatical se halla Zukofsky (1904-1978), quien, a pesar de pertenecer a la tradición poundiana, “respects and uses grammar because many of his poems, early and late, are tight argumentative affairs” (PIM, 137). Su poesía es relacionable con el *wit-writing* de Tate o Empson (PIM, 137) o los *concerts* del siglo XVII (PIM, 138), si bien, en última instancia, su preocupación por “the musical measure of verse”. (PIM, 138), le aleja del “ingenio” y le alinea con Pound y Williams (PIM, 138).

Lejos de Zukofsky se halla Kinnell, quien es considerado “like much American poetry of the 1960s... an anachronism” (PIM, 278) de factura victoriana. Kinnell es, además, considerado blasfemo, ya que en él se halla:

The reformulation for our times of the nineteenth-century myth of the artist as sacrificial Promethean scapegoat. It is of course necessarily blasphemous, since it involves denying the Christian contention that we have indeed known one such scapegoat, just one, unique and unrepeatable, whose name was Jesus. (PIM, 280)

Davie lo juzga así, pues "we counter Mills's praise of his 'openness', by accusing Kinnell of having resisted 'the very disciplines that might have opened him up to the spiritual apprehensions he hungers for'. Those disciplines are the disciplines of Christian worship" (PIM, 280). En esta línea Davie escribe que (citamos *in extenso*):

No poet can be blamed for his inability to make the act of Christian faith. But what one can ask of any such poet is, first, that the impediments to faith be real, substantial, and such as to command respect; second, that having declared his incapacity for the sacramental and incarnational act of the imagination in the forms inherited from his own culture, he should be wary of pretending to make those acts in the terms presented by cultures that are not his at all; and, thirdly, that he should not, having turned his back on the Christian dispensation, continue to trade surreptitiously in scraps torn arbitrarily from the body of doctrine he has renounced. On all three counts, whereas an honest atheist like Hardy is in the clear, Kinnell stands convicted... For what has been more common in recent decades than to find poets who reject Christianity (often, it seems, without thinking about it) embracing more or less seriously various forms of hinduism, buddhism, shamanism? And, while we must not rule out the possibility that some of these professions of exotic faith are genuine, yet is it not in the highest degree unlikely that a man who cannot profess the traditional faith of his own culture should be able to profess, in all seriousness, the faith of a culture in which, try as he may, he cannot be other than an outsider, a spiritual tourist? (PIM, 281)

Poéticamente Davie repite sus críticas a la poesía escrita en la tradición simbolista. Pide exactitud y no insinuación (PIM, 283) y, más concretamente, censura el uso que Kinnell hace de la palabra "mystic" por no tener "the tautly defined meaning which saints and theologians have honed fine and sharp through centuries, the meaning which a responsible poet like Eliot was at pains to master before he wrote *Four Quartets*" (PIM, 284).

Recapitulando, Davie se centra en la poesía norteamericana del siglo XX, ocupándose, de manera más detallada, de poetas como Williams,

Stevens, Eliot, Tate, Roethke, Berryman, Lowell, Winters, Jarrell, Olson, Dorn, Oppen, Menashe, Zukofsky o Kinnell.

III.2.1. Juicio crítico.

Toda selección conlleva la exclusión de determinados elementos y, en tanto que la exclusión se realiza con un criterio, resulta reveladora de la ideología del seleccionador. Las ausencias resultan, por consiguiente, tan elocuentes como las presencias. Así consideradas, las omisiones son parte del significado. Con ellas comenzamos nuestra evaluación de la crítica davieana de la literatura norteamericana del siglo XX.

Excepción hecha de dos *Blad Mountaineers*, Davie no se ocupa de la poesía que se ha dado en llamar postmoderna. Ni la poesía *beat* de San Francisco (Ginsberg, Snyder, Corso, Ferlinghetti) ni la Escuela de Nueva York (Ashbery, O'Hara, Koch, Schuyler, Berrigan, Padgett, Waldman, Notley, Clark, Mayer, Owen), ni la "deep image poetry" (Wakoski, Kelly, Eshleman, Rothenberg), ni la poesía aleatoria (Cage, MacLow), ni la "language poetry" (Silliman, Hejninian, Harryman, Howe, Beissenbrugge, Waldrop, MacLow, Coolidge, Palmer, Bernstein, Watten), ni la "performance poetry" (Antin, Rothenberg, Giorno, Cortez, Waldman, Elmslie, Sanders, Algarín, Baca, Hernández Cruz, Coleman); ni la poesía influida por el surrealismo (Codrescu, Edson, Chernoff) atraen su atención. La razón, una vez más, es ideológica. La poesía postmoderna es populista (milita contra el elitismo), irreverente con la

tradición (se apropia de ella mediante el intertexto o la parodia con pastiche), 'inautorial' (el escritor es operador verbal, no individuo responsable del significado del texto) y, lúdica (no hay significado referencial y trascendente, el poema como juego es el significado).

En el postmodernismo, la escritura es vista como un proceso guiado por la discontinuidad y el pluralismo, no como un producto caracterizado por la unidad y la continuidad. No hay en dicha escritura unidad constructiva, sino multiplicidad de deconstrucción. La axiología de la poesía postmoderna es, pues, militantemente horizontal. En palabras de Paul Hoover (1994: xxxvii): "in general, postmodern poetry opposes the centrist values of unity, significance, linearity, expressiveness, and a heightened, even heroic, portrayal of the bourgeois self and its concerns". La poesía postmoderna, es, pues, hostil a la mediación. Si en la poesía del *modernism* el eidos con forma objetiva era sustituido por la visión subjetiva del autor, en el postmodernismo el eidos queda en grado cero. No hay visión personal, sino reflejo de un espacio-tiempo de consumición verbal.

Defensor de la axiología vertical articulada por la mediación —lo que conlleva una concepción del escritor como autor y del poema como producto (artefacto)—, Davie es hostil a la cosmovisión postmoderna. Si, atendiendo al refrán, "no hay mayor desprecio que no hacer aprecio", nuestro autor, con su silencio, sanciona negativamente la poesía postmoderna, negándole toda

importancia, incluso la mínima de tenerla en cuenta aunque sea para criticarla⁹⁰.

Esta actitud no es de extrañar. Podemos considerar la modernidad como un movimiento cultural que tiene en el romanticismo su fase formativa o arcaica, en la vanguardia o *modernism* su fase clásica o de madurez y en el postmodernismo su fase barroca o de consumación. Davie, hostil a la modernidad en tanto que ésta es inmediatez crítica, disminuye su espectro crítico a medida que la intensidad de la modernidad aumenta. Así, se ocupa del romanticismo en general y rescata lo que aún queda de tradicional. En la misma medida, son pocos autores (Pound, Pasternak, Eliot) en los que se fija en el *modernism* y, en ellos, pondera lo que tienen de tradicionales (en ideología, poética o trasfondo mítico). En el postmodernismo norteamericano, Davie se fija sólo en los poetas de *Black Mountain*, y, de éstos, sólo en dos (Albers, Rauschenberg, Fuller, Creely, Morley, Wievers y Duncan no son considerados) y, de esos dos, en los aspectos asimilables a su idea (geografía como mediación).

Davie es fiel a su eidos y lo que no se adecúa a él, se niega: no existe. Esto explica la ausencia de escritoras en su crítica de la poesía norteamericana del siglo veinte. Del mismo modo, los escritores objeto de su reflexión son varones blancos heterosexuales de tradición cultural cristiana. No hay entre ellos miembros de minorías sexuales (homosexuales) o étnicas

⁹⁰ Cfr. Apéndice IV, Davie y la Postmodernidad.

(afroamericanos, hispanos, nativos, judíos, asiáticos). Las omisiones, en suma, constituyen un gran reduccionismo del panorama poético y son el mecanismo que permite a Davie presentar como general totalidad de lo real (la poesía norteamericana en tanto que canonicamente aprobada, sino para aceptación, para discusión) lo que es lo particular (su idea de poesía reflejada en poetas seleccionados). La omisión, por tanto, contribuye a adecuar la realidad a su eidos.

Vistas las omisiones, pasamos a señalar una omisión con alterización: su tratamiento de la poesía *beat*. Davie no se ocupa de los *beatniks* y, en ese no-reconocimiento, hallamos una significativa alterización. Si leemos la poesía *beat* de Ginsberg, Snyder, Corso y Ferlinghetti, observamos —al igual que en Davie— una transferencia de sacralidad de la religión a la poesía. Para los *beats*, en consonancia con el mito puritano de los padres fundadores, América es Israel, la tierra prometida. Sin embargo, Estados Unidos, al considerarse que no realiza esa idea, se percibe más bien como Filistia y se busca la tierra prometida no ya en un espacio físico, sino en un estado mental. La tierra prometida (Israel) será la pura mente del budismo, Brahma del hinduismo o el tao del taoísmo a los que se accede con ayuda de drogas y meditación. El poeta será el profeta que con sus poemas anunciará la buena nueva del camino y, que, en tanto que sacerdote, fundará con sus correligionarios una comunidad —la comuna *hippie* o el grupo de amigos— que será la *ecclesia* de la Nueva Jerusalén.

El esquema básico de la transferencia de sacralidad es el mismo que en Davie: la poesía es la religión, y el poeta es el sacerdote al servicio de su *ecclesia*. El origen de dicho esquema mítico también es el mismo: la interiorización del cristianismo en la reforma protestante. Dadas las afinidades, cabe preguntarse por qué Davie no reconoce la poesía *beat*. La profunda razón, una vez más, es ideológica. En Davie, defensor de la mediación, la transferencia es la institucional: Israel es la nación, la *ecclesia* es la Academia y la poesía se articula desde el canon. Así se mantiene una axiología vertical. En los *beats*, en cambio, la transferencia es in-mediata: Israel es un estado mental, la poesía la escribe el poeta autónomamente y la *ecclesia* está abierta a todos los que en ella quieran participar. La axiología inherente a esta transferencia de sacralidad es claramente horizontal: he aquí la razón del no-reconocimiento de la misma por parte de Davie.

Interpretadas las exclusiones, pasamos a analizar las inclusiones. *Grosso modo*, Davie selecciona autores que, de un modo u otro, responden a su eidos. A su eidos de forma (poema como artificio), responden Stevens, Tate, Winters y, en cierta medida, Lowell al usar una prosodia tradicional; de otro modo, responden Zukofsky al respetar la gramática y ser un poeta de ingenio, Oppen al inventar una nueva retórica y Menashe al utilizar una sintaxis clara y concebir el poema en términos lingüísticos. Por otro lado, a su eidos político responde Eliot con su ideología conservadora autoritaria; a su eidos de poeta responde Berryman, al ser un escritor culto y a su eidos de

geografía responden Olson y Dorn en tanto que realizan un mapa lingüístico⁹¹ de las localidades que describen. Williams —como Whitman— se selecciona como antagonista⁹² y Roethke, Jarrell, Kinnell, objetos de condenación, son ejemplos de desviación: de su eidos poético, el primero y el segundo; de su eidos religioso el tercero. El con-formismo es, pues, el criterio de selección.

Vistas globalmente las inclusiones, vamos a examinar la valoración explícita que de los autores realiza Davie. La poesía de Williams, Whitman, Jarrell, Roethke y Kinnell, la poética *beat*, la práctica simbolista de Eliot y cierta poesía de Lowell son criticadas por no adecuarse a la concepción del poema como artefacto objetivo y exento. La base filosófica de esta concepción poética es, como sabemos, el racionalismo naturalista aristotélico. Remitimos, por tanto, a la crítica del mismo efectuada en el capítulo I de la primera parte. Más en concreto, detectamos alterizaciones en su tratamiento de los *Black Mountaineers*. Se acepta en ellos (“telegraphese prose”, el ser una camarilla, “slangy flavour”) lo que en otros —románticos, *beats*— se censura. La razón, una vez más, es ideológica. Los *Black Mountaineers* surgen de una institución y son poetas cultos, con lo que esto conlleva de axiología vertical, mientras que los *beats* o los románticos pretendían romper con el sistema jerárquico de valores. Lo mismo cabe decir de la oralidad de los poetas de *Black Mountain* y de los *beats*. Otra alterización hallamos en calificar a los *beats* de “very astute self-publicists” (PIM, 178) cuando el propio Davie ha escrito “the writer's job, I

⁹¹ Cfr. geografía en cuadro de mediaciones del apéndice I.

⁹² Cfr. mito de caída en el romanticismo, capítulo I y II.

now think, is to make sure that the wares are good; and then to be as cynical and ingenious as possible in marketing them by the only channels that are open" (PIM, 74).

En esta línea, consideramos una distracción afirmar que "*Black Mountaineers have shunned publicity very effectively*" (PIM, 178) cuando han logrado llegar a las antologías. El propio hecho de que Davie hable de ellos es, en sí, ya un ejemplo de publicidad⁹³.

En su tratamiento de Kinnell también hallamos alterizaciones. Calificar su poesía y mucha de la de los años sesenta como anacronismo victoriano cuando *The Movement* se proponía volver poéticamente al siglo dieciocho constituye, a nuestro juicio, una alterización patente. Del mismo modo, constituye una alterización decir que, al dejar de ser cristiano, Kinnell no debe utilizar la doctrina cristiana. Davie, como vemos, sigue empleando un esquema mítico cristiano incluso cuando dejó de serlo. En este sentido, el contraste de Kinnell con Hardy es otra alterización: Hardy utiliza mitos cristianos (cf. su uso de los salmos). Por otra parte, estas afirmaciones suponen:

- 1) Desconocimiento (omisión), de la psicología y la antropología, que han investigado cómo una religión no sólo depende de la actividad consciente, sino que vertebra mentales inconscientes. (Cfr. Jung Eliade, Durand). Este desconocimiento produce:
- 2) Superficialidad de análisis, al margen del cual hallamos:

⁹³ Davie en prosa no critica los spectos innovadores de la poética de Black Mountain; lo hace en verso en *Six Epistles to Eva Hesse* (cfr. tomo II).

- 3) Múltiple reduccionismo. La religiosidad se identifica con la religión, la religión, con teísmo y el teísmo, con el cristianismo teándrico-trinitario; de ahí que Davie tache de "blasfemo" a Kinnell y suscriba que el cristianismo sea el camino espiritual. Esto nos lleva a hablar de:
- 4) Dogmatismo (distracción), al afirmar la validez absoluta de una doctrina, en este caso, el dogma teándrico-trinitario. El dogmatismo de Davie revela la incapacidad de nuestro autor no sólo de respetar lo otro, sino de concebir su existencia. Para él sólo existe *una* manera de estar en el mundo y todo lo que sea distinto a ella no es diversidad, sino antagonismo. Esta actitud dogmática le lleva a hacer gala de:
- 5) Totalitarismo: Davie niega la libertad del artista. En este sentido, sus *excusationes non petita* a Kinnell ("No poet can be blamed", etc.) revelan la *accusatio manifesta* que formula al poeta. Davie parece decir "o cristiano, o nada", negando la posibilidad de un cambio de religión y, con ella, la posibilidad de elección. Esto supone, históricamente hablando, una alterización, pues, según este rasero, Occidente no debería ser cristiano. Fácticamente, es una falsificación. Sin ir más lejos ¿qué son muchos santos y santas cristianos sino paganos conversos?. Filosóficamente, la postura de Davie constituye un atentado contra el libre albedrío y, humanamente, una mala fe, pues calificar de "spiritual tourist" o "outsider" a un converso supone, además, dudar de la sinceridad del mismo y haberlo condenado de antemano. Subyacente a la postura

de Davie está el principio *cuius regio* (cultura), *eius religio* propio de la sociedad cerrada del antiguo régimen que, para Davie, constituye el ideal. Los motivos de su crítica, son, una vez más, ideológicos.

Recapitulando lo expuesto, en la labor de Davie como crítico de la literatura norteamericana hay significativas omisiones, alterizaciones y distracción. La razón, una vez más, es ideológica.

III.3. EZRA POUND.

Ezra Pound (1885-1972) ocupa un lugar especial en el pensamiento literario de Davie. Para nuestro autor no se trata de un mero objeto de crítica, sino de una presencia constante, casi una fijación amorosa. En palabras del propio autor,

My preoccupation with Ezra Pound among the poets of this century began so long ago that there is now no way to explain it. Those who would call it an infatuation have grounds for thinking so, and their case is not weakened by observing that I have as often been exasperated by Pound as exalted and delighted by him. A love affair comprehends exasperation along with exaltation. And so 'infatuation' describes the condition better than either 'obsession' or 'preoccupation'. (SEP, 7)

En una entrevista grabada en la BBC el 14 de Marzo de 1990 (Clive Wilmer 1992: 4) Davie habla de su relación con Pound y explica que "And indeed I have moments -or rather more than moments, I have phases- in which I am exasperated by the old boy. Well then I oscillate and swing back".

Su influencia sobre nuestro autor ha sido múltiple. Por un lado, en la citada entrevista (Wilmer 1992: 4), preguntado “How does Pound influence. How does he affect them?” Davie habla de la necesaria apertura a otras literaturas (menciona a Pasternak) y a otras artes (como la escultura y arquitectura):

Well in my case I think particularly through his insistence, in season and out of season, that you cannot write poetry that matters in English if you are taking account only of poetry *in* English. In other words, the importance of foreign bodies of poetry. It so happens that I am not a good linguist, or at any rate I'm a very lazy one, so that I am dependant much of the time on translations, and if I can't find translations that I trust, then I must sit down and slog at them myself, which is what I did with Boris Pasternak for instance. But that's one thing that I think Pound tells you, shows you. Another thing is that he was always quite plain that poetry was only one of the arts, that there's something wrong with a poet if he cannot respond to sculpture or architecture. The arts are all one. And I found that immensely rewarding in all sorts of ways.

Hemos de tener en cuenta que, en 1990, en el prefacio a SEP (SEP, 8) Davie afirma que “an analogy between the arts of sculpture and poetry —would come to dominate and direct my thinking about not just Pound's poetry but all poetry, including my own”. El análisis de sus poemas, como veremos, nos revela una poética lapidaria, pétrea. Hemos de tener en cuenta, también, que en Davie —que ha elogiado la labor traductora y adaptadora de Pound— esta apertura a otras literaturas ha resultado en traducciones de Pasternak en *The Poems of Doctor Zhivago* (1965), de Ronsard y Mandelstam en *The Battered Wife and other Poems* (1982), adaptaciones de Mickiewicz en *The Forests of Lithuania* (1959) y del propio Pound en *The Shires* (1971).

A su vez, la idea poundiana de “a poem including history” y la demostración de que “how far a poem made up of marginalia upon a source can stand independent of that source” (SEP, 173), se traducen, en Davie, en poemas

históricos basados en fuentes prosaicas como *A sequence for Francis Parkman* (1961) y poemas como "Trevenen", "Vancouver" y "Commodore Barry", incluidos en *Six Epistles to Eva Hese* (1970). Del mismo modo cabe ver sus adaptaciones modernistas de los salmos en *To Scorch or Freeze* (1988).

Poéticamente, si bien el propio Davie no confiesa que haya influencia directa, sí hallamos cierta afinidad entre ambos autores en cuanto que, para Davie, "Pound can be invoked by poets for whom the natural subject-matter is topographical rather than historical, or at any rate historical only so far as history is checked against, and embodied in, and qualified by, topography" (SEP, 210). En esta línea, la obra de nuestro autor está literalmente saturada de poemas "ubicados" espacio-temporalmente.

En cuanto a la consciencia histórico-literaria también hallamos afinidades.

Pound muestra que la literatura se nutre de su pasado:

Pound was... bookish... he lived to prove, by his best writings, that a passion for past literature, if it sometimes grows up into strangling entanglements, can also bear sustaining fruit. A book like the *ABC of Reading* suggests further than this state of affairs is normal; that literature has always fed—not exclusively of course, but crucially—on its own past. Pound's career shows that it can do so still, that it *must* do so, that there is no alternative—or so we may suppose, noting in Pound's lifetime the false alternatives of several "metapoetries" which have ended in silence, having destroyed the poetry that they thought to go "beyond". And Pound's slogan, "Make It New", affords little comfort to the avant—garde; it is a recipe for conservation, for protecting past monuments in all their potency. (EP, 99-100)

Esta idea, recibida no de Pound, pero en la que ambos coinciden, se ha plasmado en su labor como estudioso del siglo XVIII y en su labor como antólogo y editor. Los dos poetas coinciden, asimismo, en su valoración de la historia en

general. Por lo que a la crítica literaria respecta, Davie declara abiertamente que Pound es su modelo (citamos *in extenso*):

I would like to think that the sort of criticism that I have practice is modeled upon an American critic, I mean Ezra Pound. And, of course, it's perfectly true that Pound's criticism does disconcert and sometimes enrage American as well as British readers. But it seems to me quite plain in Pound's career as a whole that he's brusque because of impatience, and he's impatient because of the things that he envisages British and American poetry doing, which they manifestly are not doing. I think he also is a profoundly generous critic, that he does attack the second raters only because he is determined to clear a space where the really good talents of his time become conspicuous and visible. And one thing that nobody denies about Pound is, in fact, the practical generosity of his concerns for his peers like Eliot and Joyce and Frost and D. H. Lawrence and Marianne Moore and William Carlos Williams. I would not say, I could not say, that I've been as generous as Pound was in actually giving time to advancing the claims of my contemporaries and rivals rather than advancing my own career—which is certainly what Pound did through long periods. But I have in fact done some championing of people who might otherwise have been considered my rivals. I would like to have done more. And I would like to think that when I knock other people, it is not because of personal hostility toward them or spite against them, but because I can see that if their defects are not recognized, then some other poet like them, but significantly different and better, is going to get obscured. (TTE, 33-34)

En cuanto a su labor como profesor de escritura creativa en Stanford, Davie no hace sino poner en práctica las cualidades que alaba en Pound: profesionalidad y orientación pedagógica.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que, en el caso de la relación literaria entre Davie y Pound, el término "influencia" se queda corto. Siguiendo a Harold Bloom (1995), podemos decir que Davie lleva a cabo una lucha (*agon*) con Pound. Tal como intentaremos demostrar en este capítulo, Pound es su incómodo eidos de poeta, un imperfecto autorretrato imaginario: un yo ideal, en suma, que no acaba de convencer.

A continuación pasamos a estudiar la crítica poundiana de Davie. Dada la variación que ésta presenta, la analizamos cronológicamente.

III.3.1. Pound en *Purity of Diction* (1952) y *Articulate Energy* (1955).

En POD, Davie está en el cenit de su neoclasicismo y, de manera esperable, condena a Pound vinculando asintacticidad con incivismo:

By hunting his own sort of definiteness (truth only in the particular) he is led to put his trust not in human institutions but in individuals. Similarly he pins his faith on individual words, grunts, broken phrases, half-uttered exclamations, on speech atomized, all syllogistic and syntactical forms broken down... At least the development from Imagism in poetry to Fascism in politics is clear and unbroken... It is impossible not to trace a connection between the laws of syntax and the laws of society, between bodies of usage in speech and social life, between tearing a word from its context and choosing a leader out of the ruck. One could almost say, on this showing, that to dislocate syntax in poetry is to threaten the rule of law in the civilized community. (POD, 99)

En AE, Davie matiza su postura. Distingue cinco tipos de sintaxis y descubre en *The Cantos* una articulación sintáctica musical, basada en un ritmo no sólo prosódico sino de ideas (AE, 19-20). No obstante, mantiene sus reservas al escribir:

It is plain that the reader has to make a like act of faith before he can yield himself to the *Cantos*... the rhythm steps out alone and we must follow him in blind faith, with no metrical landmarks to assist us. Every reader must decide for himself whether he can make this act of faith. I confess for my part that I cannot (AE, 128-129)

Así y todo, nuestro escritor no condena esta sintaxis musical. Considera a Eliot y a Pound honrados por no hacer ulteriores demandas al lector, una vez que éste da a la palabra el peso que quiere (AE, 129).

Resumiendo, Davie en POD condena a Pound y en AE matiza su postura.

III.3.2. Pound en *Ezra Pound: Poet as Sculptor* (1964).

El cambio de postura iniciado en AE se establece y consolida con la publicación en 1964 de *Ezra Pound. Poet as Sculptor*. El cambio consiste en lo siguiente: el paso en el plano teórico, de un formalismo elocutivo o metodológico a un formalismo psíquico. El racionalismo naturalista, como hemos visto, está en la base de la poética davieana. Dicho racionalismo naturalista consiste en la postulación de la equivalencia entre naturaleza y razón. En la especie humana, razón equivale a lengua, y la lengua, por ser general y universal, vertebraba las instituciones comunitarias, políticas, propias de la naturaleza humana.

Este racionalismo naturalista lleva implícita la afirmación —tomista, pero de inspiración aristotélica— de que la verdad consiste en la *adaequatio intellectus et rei*. Lingüísticamente, por lo anteriormente dicho, *intellectus* se traduce en *verbi*. Dados estos postulados, el Davie de principios de los años cincuenta —más acendradamente neoclásico— había puesto énfasis, en la relación entre *intellectus* (*verbum*) y *res*, en la *adaequatio*, entendida ésta como un conjunto de normas que, aplicadas, producían en la elocución una determinada forma (la dicción pura) que, por ser precisamente así, “pura”, *ipso facto* se ajustaba a las leyes de la

lengua, es decir, de la razón y, por ende, de la naturaleza. De ahí la denominación de formalismo elocutivo que le hemos dado.

Davie, a partir de mediados de los cincuenta, evoluciona tímidamente en AE y ya palmariamente en EP:PS. Sin abandonar el racionalismo naturalista, hace hincapié no tanto en el método de ajuste entre objeto exterior designado (naturaleza) y palabra (lenguaje) —*adaequatio* como formalismo elocutivo—, sino en la cualidad del ajuste (*adaequatio* como contenido), de una determinada disposición anímica: *animus adaequationis intellectus et rei*. Antes interesaba el ¿cómo? en la pregunta: “¿cómo se consigue principalmente la *adaequatio*?”, cuya respuesta era: “mediante una determinada forma elocutiva”. Ahora interesa, sobre todo, el ¿qué? en la pregunta: “¿qué es la *adaequatio*?” cuya respuesta viene a ser: “es una determinada forma psíquica”. De ahí la denominación de formalismo psíquico que le hemos dado.

En este sentido, es importante señalar que Davie no abandona el racionalismo naturalista, sino que evoluciona dentro de él. No abandona, nuestro autor la aceptación de la *adaequatio intellectus et rei*, sino que efectúa una modulación dentro de dicho postulado. Cambia el modo de la *adequatio*, pero ésta se mantiene como forma de ajuste entre sujeto (*verbum*) y realidad (*res*).

Esa forma, que es manera, *modus operandi* (elocutivo en un caso, psíquico en otro) se constituye, en Davie, en formalismo: será el medio con el que juzgue, en su labor de crítico, la literatura y será el ideal, en su labor de escritor, al que el

quehacer poético deba atenerse. Este formalismo se convierte en la mediación entre el sujeto emisor o receptor de literatura (autor, lector) y el objeto emitido o recibido por éstos (textos, poema).

Solo cabe añadir que dicha modulación (el cambio del “¿cómo la *adaequatio*?” a “¿qué la *adaequatio*?”) supone el paso del centramiento en el objeto (poema como producto de la dicción pura) al centramiento en el sujeto (configuración psíquica que adapta el contenido del lenguaje a la realidad externa).

Entrando ya en el contenido de EP:PS, Davie desarrolla en él las siguientes oposiciones:

POUND	ELIOT
Imagist	Simbolista
Escultura	Música
Talla	Moldeado
Objetivo	Subjetivo
Masculino	Femenino

94

Si en AE Davie había asociado a Pound con Eliot, en EP:PS los disocia. Ya en 1961 había escrito que Pound, a diferencia de Eliot, "is much more interested... in the spectacle of human events and affairs for their own sake, nor merely as somehow reflecting his own predicament" (PIM, 83). En EP:PS Davie da un paso más y no sólo desvincula a Pound del simbolismo, sino que lo opone a dicho movimiento poético. Nuestro autor aduce una cita de la página noventa y siete de *Gauder-Brzeska*, en la que Pound afirma que "imagisme is not symbolism... 'one does not want to be called a symbolist, because symbolism has usually been associated with mushy technique'" (SEP, 151).

Davie recoge la consideración poundiana del simbolismo como un extravío del siglo XVIII (SEP, 62) y traza una neta distinción epistemológica entre el simbolismo y la poética de Pound. Para el poeta de Idaho "colour inheres in the coloured object, it is of its nature; just as the carved or hewn

⁹⁴ Cuadro basado en Bergonzi (1983:36).

shape inheres in the stone block before it has been touched; just as words inhere in the natures they name, not in the minds that do the naming" (SEP, 53). Pound se inscribe así en el racionalismo naturalista aristotélico, para el que logos (*verbum*) equivale a physis.

Nomina sunt consequentia rerum —'names are the consequences of things'. But in symboliste poetry the logic works all the other way— things are the consequences of names... Words, then, can create things -and so continually in symboliste poetry. But Pound, as his appeal to Aquinas shows, is in this matter (as in surprisingly many others when one comes to look) content to be a traditionalist. (SEP, 53)

Pound es así un poeta objetivo, para quien "Nature exists as other, bodied against us, with real attributes and her own laws which it is our duty to observe" (SEP, 135). Eliot, en cambio, es un poeta simbolista y subjetivo. Coherente con su feminización del romanticismo, Davie feminiza la subjetividad del simbolismo, asociándola con el moldeado y, en contraste, masculiniza la objetividad poundiana asociándola con la talla, exaltando esta última (el subrayado es nuestro):

In *The Stones of Rimini* Adrian Stokes makes this analogy too: carving is not only like a man's way with a woman, it is also like a ploughman's way with the land. And let it not be thought that for Pound, any more than for Stokes, these analogies are fanciful; when Stokes speaks of 'fantasy' he means something as far as possible from free association - he means that in man's profoundest awareness of what he is doing, these actions are not just alike but identical. It seems clear that we should range with them that way of dealing with words which regards them, as Pound says, as 'consequences of things'; and with the other, the female role, the way of the modeller, that symbolist way with words which regards things, in the last analysis, as the consequences of the words that name them. (SEP, 133)

Pound, pues, es visto como un tallador que abstrae palabras de la naturaleza y que, en su "ranging of his poetry across as well as down the printed page" (SEP, 203), es un escultor, no sólo metafórica, sino literalmente.

La esculturalidad resultante de espaciar la escritura “spaciousness as against sequaciousness” (SEP, 203), tiene, al ser la poesía un arte temporal, consecuencias de diversa índole. En primer lugar, supone, prosódicamente, tomar como unidad rítmica el verso y no la estrofa, y, en segundo lugar, desmembrar el verso y reordenarlo en unidades más extensas (SEP, 95), lo que, a su vez, supone que el ritmo se ralentice (SEP, 104). Este reordenamiento prosódico conlleva el uso de recursos tipográficos para indicar las nuevas modulaciones prosódicas (SEP, 99).

Poéticamente, la esculturalidad supone una nueva concepción del tiempo. Del tiempo histórico y lineal de la narrativa se pasa a la disolución del transcurso cronológico en la *durée* del instante (SEP, 104). Esta disolución, tiene a su vez, consecuencias epistemológicas: permite el simultaneísmo. El propio Davie, parafraseando a Williams, expone las implicaciones de la ruptura prosódica: “the breaking of the pentameter made possible, indeed it enforced, the breaking down of experience into related but distinct items”. (SEP, 107-108). En Pound, esos “distinct items” son unidades históricas que llevan a un “cultural overlaying” (SEP, 107), que es una laminación (SEP, 107).

A su vez, la descomposición simultaneísta conduce a la idea (eidos), entendida no como modelo lógico, objetivo, estático, sino como visión (*insight*) intuitiva del proceso de la realidad. En Pound, la idea es forma:

Pound in the *Cantos* characteristically aims at re-creating not the concept, any or all of them, but rather the *forma*, the thing behind them and common to them all. By arranging sensory impressions he aims to state, not ideas, but the

form behind and in ideas, the moment before that 'fine thing held in the mind' has precipitated out now this idea, now that. (SEP, 184)

Esa forma es "a state of mind in which ideas as it were tremble on the edge of expression" (SEP, 182) y es un "active and activating principle" (SEP, 186) con reminiscencias platónicas y religiosas:

Obviously the distinction between the eternal *forma* and its manifestations temporarily in art, concept, and artifact is in many ways like the Platonic distinction between the unchanging Idea of a table and its temporal manifestations in this table and that one. Hence the relevance here of a matter much canvassed in other cantos of this sequence, always in images of foliage; the neo-Platonic doctrine of 'signatures', by which every particular holly leaf vouches for an identical *forma* reduplicated endlessly as every holly leaf in its generation grows and withers. The holly leaf, simply by being itself, celebrates a spiritual order, just as, by an old compassionate doctrine, the simple man simply fulfilling his proper vocation makes thereby an act of piety — 'qui laborat, orat'. (SEP, 186)

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos decir que la forma es la energía subyacente al cambio. La idea, en otras palabras, es un arquetipo energético. Considerando, además, que la idea es el producto de la descomposición simultaneísta y que las unidades que Pound descompone son históricas, la idea que surge del simultaneísmo de *The Cantos* se convierte en mito. En Pound, el mito es el eidos que detrás del transcurso cronológico y permite acceder a una dimensión transhistórica. En *The Cantos* este mito es doble: es el del eterno retorno —"Pater's idea that archetypal figures and archetypal situations recur in different historical epochs... is one that, as has been seen, governs much of Pound's writing in *The Cantos*" (SEP, 173)— combinado con el de la caída:

I have said that one may read quite a long way into the *Cantos* in the spirit of 'Lordy men are to earth o'ergiven' ('The Seafarer') or of 'We seem to have lost the radiant world' (as in the essay on Cavalcanti). This is the point indeed at which Pound is most clearly a man of his generation; T.S. Eliot's extraordinarily

influential notion of 'the dissociation of sensibility' is only one version of the belief in a calamitous Fall, an expulsion from some historical Eden, that seems to have been an imaginative necessity as well for Yeats and Pound, for T.E. Hulme, and for Henry Adams before any of them. For Pound as a young man the Fall came between Cavalcanti and Petrarch, and he seems to have persuaded Hulme to agree with him; for Yeats it came about 1550; for Eliot, some time between 1590 and 1650. Pound's position as he later developed it, however, was closer to Yeats's than to Eliot's, for he and Yeats embraced a cyclical view of historical change that permitted them to conceive of such calamities as having happened more than once, at corresponding stages in other cultural cycles than that of recorded history in Western Europe. (SEP, 170).

Dada la naturaleza personal del mito, la historia en *The Cantos* se transforma de narración objetiva (épica) en discurso subjetivo (elegía).

Como vemos, en EP:PS Davie ha analizado extensamente las implicaciones de la esculturalidad poética de Pound, dada por la espacialización del texto. Como crítico, su ponderación de la esculturalidad de *The Cantos* le lleva a desdecirse de algunas posiciones que había sostenido con anterioridad. Así, en EP:PS hallamos alterizaciones. Si en AE afirmaba que "when concrete images are crowded upon each other, they loose their concreteness... The things will not stand still, but fluctuate and swim like weeds in a stream" (AE, 127), ahora escribe que "what began as random associations are seen to organize themselves into constellations ever more taut and brilliant, and ultimately into the *forma*" (SEP, 191-192). En esta línea, Davie llega a alabar la técnica simbolista de composición, diciendo que "this continual taking up of certain thematic references, each time seen differently because each time in a new context, is one of the peculiar glories of the *Cantos*, and of the poetic method they exemplify" (SEP, 188).

La sintaxis musical, que en POD y AE se miraba con condescendencia, se aprecia ahora por sus efectos. Igualmente, si en POD y AE no se veía con muy buenos ojos el verso libre, en EP:PS Davie pondera el verso libre de la *Classic Anthology* como controlado e investido de "a responsibility more onerous than any incurred by the writer in regular meter" (SEP, 209). Del mismo modo, si en AE y POD se condenaba la licenciosidad en EP:PS se afirma que (el subrayado es nuestro) "the vorticist movement corresponds to Dadaism across the Channel in being deliberately anarchical, a summing up or clinical clearing out and breaking down of categories and conventions inherited from the nineteenth century" (SEP, 125).

Yendo aún más lejos, si en POD y AE Davie contraponía los valores de la neoclásica poética dieciochesca a los de la moderna simbolista de Eliot y Pound, en EP:PS Davie hace de Pound un ilustrado. Pound es un escritor con "an Enlightenment scheme of things" (SEP, 145), cuya filosofía de la historia es augústea:

Pound's whole philosophy of history is in the strictest sense 'Augustan' that is to say, like Pope and Swift (but not Addison) he sees the course of human history in terms of prolonged 'dark ages' interrupted by tragically brief luminous islands of achieved civilization, for which the Rome of Augustus stands as the type (Pound's very marked preference for the Roman as against the Greek culture is another aspect of his Augustanism). Like Pope at the end of the *Dunciad*, Pound has written and acted as if the precarious islands of achieved civility were maintained only by unremitting vigilance on the part of a tiny minority, typically a group of friends, who must continually (and in the end, always vainly) stop up the holes in the dikes against which the sea of human stupidity, anarchy, and barbarism washes incessantly. (SEP, 145)

Análogamente, si en POD y AE hablaba de la responsabilidad cívica del escritor, en EP:PS escribe que "Pound had seemed to maintain that integrity in action and integrity in language necessarily go together" (SEP, 119) y que, "Pound saw that the freedom involved responsibility". (SEP, 121). Del mismo modo, Davie pondera la preocupación poundiana por el bien escribir (SEP, 119) y el espíritu pedagógico del poeta americano (SEP, 137)

En contraste con las alterizaciones señaladas, Davie conserva algunas posiciones anteriormente sostenidas. Nuestro autor mantiene, por ejemplo, la vinculación, establecida en POD, entre *modernism* y fascismo, si bien sin el tono tajante de entonces:

Though one dislikes admitting it, nothing has happened since to invalidate this logical and chronological connection between *modernism* in the arts and Fascism in politics; Thomas Mann discerned it also. There is further corroboration in Chapter 20, where the Vou club in totalitarian Japan, with which Pound corresponds through Katue Kitasono, is said to have been founded by admirers of Satie. (SEP, 125).

A diferencia de Eliot, D.H. Lawrence, Wyndham Lewis, y Yeats, Pound es especial en ser "the only... to persist in his misreading and to be brought to book for it" (SEP, 114). En este sentido, Davie sitúa a Pound en una tradición ruskiniana de artistas peritos en estética y necios en política que incluye a Ruskin y a G.M. Hopkins (SEP, 143-144). Nuestro autor, confrontado con la pregunta "How is it that you who merited fame as a seer did not see?" (SEP, 201), responde: "Giorgio Bocca's question to Pound is unanswerable" (SEP, 201).

Esto hace que Davie, al igual que en POD y AE, mantenga su crítica a la concepción romántica del artista: "Pound has made it impossible for any one any longer to exalt the poet into a seer. This is what Pound has done to the concept of the poetic vocation" (SEP, 465). Es más, Pound es visto como el responsable de la degradación del status del artista en la sociedad contemporánea. En ésta:

The privilege that it extends to the artist is privilege of the pariah... the artist is, or is likely to be, a political imbecile... And for much of this Pound is to blame. To be sure, he was out of his mind. But American society has refused to see him as therefore a special case. Nor is this unjust, for madness is one of the risks that the poet runs. (SEP, 201)

De aquí que Davie mantenga su ataque a la bohemia:

For, comparing Pound with his contemporary Edward Dahlberg, Olson points out: 'they never speak, in their slash at the State of the Economy, basically, for any one but themselves. And thus, it is Bohemianism', for which it is 'much too late'. Just so. Bohemia is that privileged pariahs' field from which arrogance may be tolerated precisely because its originating there declares it to be irresponsible, necessarily. And so when Olson further objects to Pound that 'the materials of history wick he has found useful are not at all of use', he ought to mean that the materials are useless because the stance from which the poet regards them is necessarily distorting and untrustworthy, the stance of the Bohemian. Whatever the original reason for the division between the poet's life and the life of society, whether the blame should rest historically on the poets or on the societies they were born to, the gulf between them is now so wide that, out of the Bohemia he is condemned to, the poet cannot truthfully see or investigate public life at all. (SEP, 202).

Recapitulando, en EP:PS Davie contrapone Pound a Eliot. Frente al simbolismo, subjetivismo y modelado femenino de Eliot, Pound se presenta como un *imagist*, objetivo, escultórico y masculino, cuya talla resulta en la espacialización del texto. Esta espacialización, a través del desmembramiento prosódico y el simultaneísmo, conduce a la idea (*forma*) que, en Pound, se traduce en el doble mito personal de la caída y el eterno retorno, por el que lo

objetivo (épica) se transforma así en subjetivo (elegía). Asimismo, pondera los resultados de este método compositivo y hace de Pound un poeta pedagógico, cívicamente responsable e ilustrado. Por otra parte, mantiene la existencia de vinculación entre *modernism* y fascismo y ataca la concepción romántica presente en Pound, del artista como vidente y bohemio.

III.3.2.1. Juicio crítico.

En la labor de Davie como crítico de Pound en EP:PS detectamos alterizaciones, que son los desdecimientos que hemos señalado en el análisis. A estas queremos añadir la de considerar a Pound bohemio, como sinónimo de irresponsable, y verle, simultáneamente, como poeta responsable. También es una alterización ver en Pound un poeta a la par realista y elegíaco. Ambas cualidades, a nuestro parecer, son contradictorias, ya que pertenecen a distinto orden. Realismo denota objetividad, mientras que elegía implica subjetividad. Davie confunde, a nuestro juicio, objetividad con objetivación. En *The Cantos* hay objetivación, pero ésta está puesta al servicio de la subjetividad. Esta objetivación, para Davie, es distinta de la de Eliot y Yeats. Esto, a su vez, nos lleva a hablar de omisión: Davie desconoce, como hemos señalado, la interdependencia —puesta de manifiesto por la física contemporánea— entre sujeto y objeto. No se puede hablar de naturaleza como otro sin tener en cuenta el agente perceptor. El cerebro humano,

además, está preparado para actuar de una determinada manera⁹⁵ y, por ende, su conocimiento siempre será relativo, no absoluto⁹⁶.

Otra omisión, a nuestro juicio capital, supone desconocer —como había hecho en POD— que el método de composición de los *Cantos* es simbolista. Esto resulta en una distracción: presentar a Pound como antisimbolista. En esta línea, consideramos otra distracción —y omisión— el presentar a Pound como el inventor de la espacialización del texto. Nosotros, con Octavio Paz [1990: 197], pensamos que “Pound no es un discípulo de Mallarmé, pero lo mejor de su obra se inscribe en la tradición iniciada por *Un Coup de Dés*”. Esta omisión del origen simbolista del método compositivo de los *Cantos* es, en Davie, chocante: en AE ejemplifica un tipo de Sintaxis, la “matemática” (AE, 92) con Mallarmé y él mismo⁹⁷ ha sido traductor de dicho poeta.

Para demostrar nuestra afirmación, en el apéndice III, cotejamos fragmentos del prefacio de *Un coup de Dés* con palabras del propio Davie sobre Pound.

La función de esta omisión (distracción) del carácter simbolista del método compositivo de *The Cantos* es, como sabemos, el conformismo. Esta omisión permite otras distracciones: considerar a Pound tradicionalista e

⁹⁵ Cfr. Daniel C. Dennett (1991).

⁹⁶ Sobre el antropocentrismo gnoseológico de Davie, cfr. Capítulo I.

⁹⁷ Cfr. Michael Edwards (1992).

ilustrado lo que, a su vez, posibilita que Davie se identifique con Pound y haga de él su yo ideal. En esta línea, cabe señalar que para Davie (1995:118):

Some people, some sculptors, most notably Michel Angelo himself in the famous sonnet, have gone so far as to say that the shape is in the stone block and all that the human hand of the sculptor has to do is to chip away the superfluties and allow the stone block to reveal its own inherent forms. That is going a long way, but it does seem to be an extraordinarily stimulating way of looking at what it is you are doing. The analogy would be, you see, that Charles Tomlinson and me or of any poet, that all the poems that have been written in the Spanish language, are there in the language, they're all in that sense written, potential. Your Spanish poet only releases from the resources of the language the poems that are in it, and the same wirh Charles Tomlinson and I, English poets, we don't make up any poem, really we discover in our language such and such a poem potentially, and then we can make up potentially actual, if we wish.

Esta explicación de su lapidarismo que, respecto a la inherencia de la forma tallada en el bloque de piedra (SEP, 53), da con respecto a Pound. El poeta de Idaho, sin embargo, es un yo ideal imperfecto. Davie condena tanto la concepción romántica del artista como el fascismo de Pound. Aquí entran otras nuevas distracciones: no hay vinculación necesaria entre *modernism* y fascismo⁹⁸ y la bohemia no tiene por qué ser irresponsable. En esto hay una alterización. Davie considera responsable la responsabilidad institucional, mientras que juzga irresponsable, la responsabilidad exclusiva ante uno mismo. La razón, como sabemos, es su defensa de la axiología vertical.

En cuanto a la ejemplificación en Pound del fracaso de la concepción romántica del artista como vidente⁹⁹ se trata, a nuestro juicio, de otra distracción. El fracaso puede ser un fracaso político y social, y en esto

⁹⁸ Cfr. Capítulo I.

⁹⁹ recordemos el *esprit du voyant* de Rimbaud

refrendamos el juicio de Davie, pero no un fracaso psicológico. El ejemplo de Pound no invalida psicológica —ni menos poéticamente— la concepción del artista como vidente. Para Davie, averso a la psicología y para quien la poesía es una actividad política, el fracaso de Pound es el fracaso total de la concepción videncial del poeta. Sin embargo, antes, durante y después de Pound, la poesía visionaria ha permitido introspecciones psicológicas y, juzgando por algunos críticos, espirituales¹⁰⁰.

Recapitulando, en la crítica de Pound que realiza Davie hay alterizaciones, omisiones y distracciones. La razón es aquí psicológica: constituir un yo ideal con el que, si bien imperfectamente, pueda identificarse.

III.3.3. Pound en *Ezra Pound* (1975).

Davie, en su libro *Ezra Pound* publicado en 1975 en Fontana Modern Masters Series, no añade nada nuevo a su visión del poeta americano. Repite, básicamente, lo afirmado once años antes en EP:PS. Como en dicho libro, Pound se contrapone al simbolismo. En 1970 (PIM, 191) insistía en ello:

This is how our critics have proceeded, using for instance 'Imagism' and 'Symbolism' as interchangeable terms. I am sure that this is wrong: for Imagism as Pound promulgated it, or as he later elaborated it into 'Vorticism', is not a variant upon Symbolism but an alternative to it; (PIM, 191)

¹⁰⁰ Cfr. Juan W. Bahk (1997).

En EP reitera este contraste: "the momentousness of imagism as Pound coincide of it lies just in its being not a variant of *symbolisme* or a development out of it, but a radical alternative to it. (EP, 40).

En EP, sin embargo, la tradicionalización de Pound se acentúa. Se califica de conservador al *imagism* y de peligrosas a las innovaciones simbolistas:

Gaudier-Brzeska is a work of theory; and so the difference between *symbolisme* and imagism can there be presented as philosophical, epistemological. It should not by this time surprise us that in this perspective imagism is revealed as the conservative and traditional rejoinder to *symbolisme's* dangerous innovations. The traditional authority that Pound appeals to is Aquinas. (EP, 40).

En esta línea, Davie va más allá y presenta al simbolista como un no creyente contrario al sentido común (el subrayado es nuestro):

The idea of "normality" is unphilosophical, in the sense that one takes on faith the existence of a norm in perceiving. But the imagist will make that act of faith, just as common sense does, and as the *symboliste* does not. Pound, like Gaudier, is one of those "*pour qui le monde visible existe*"; and the best pages of *Gaudier-Brzeska* are those in which Pound most exultantly justifies that proclivity, and insists on the impoverishment that comes as soon as we begin to doubt that the perceivable world truly exists as something other than ourselves, bodied against us. (EP, 41)

Paralelamente a esta mayor negativización del simbolismo, la consideración de Pound como poeta tradicionalista aumenta y se le compara con Dryden, Keats y Shakespeare (EP, 120). En esta línea, Davie insiste en la lapidarietà de Pound como poeta (EP, 39) y en su uso denotativo del

lenguaje (EP, 39). Del mismo modo, la musicalidad que Pound busca es melódica, al modo tradicional, no ideal, al estilo simbolista:

The music that Pound has in mind is real sounds in sequence, an actual melody, whereas the idea of music which fascinated Mallarmé and Valéry was precisely that-the *idea* of music, the idea of a poetic art that should be nonreferential or self-referential like the art of music. (EP, 39-40).

Por todo ello, Davie afirma sin ambages que "Pound was, despite appearances, conservative" (EP, 5). Nuestro autor ve en él "at bottom an Edwardian man of letters" (EP, 8), para quien, en la línea arnoldiana de George Saintsbury, Europa es la Romania (EP, 12) y que valora de Inglaterra "not what marked her off from the Continent but what bound her to the Mediterranean heartlands" (EP, 18).

En esta línea de tradicionalización de Pound, el poeta de Idaho se convierte en defensor de la vigencia del patrimonio literario, en contraste con la destructiva vanguardia:

Pound was... bookish... And yet he lived to prove, by his best writings, that a passion for past literature, if it sometimes grows up into strangling entanglements, can also bear sustaining fruit. A book like the *ABC of Reading* suggests further than this state of affairs is normal; that literature has always fed—not exclusively of course, but crucially—on its own past. Pound's career shows that it can do so still, that it *must* do so, that there is no alternative—or so we may suppose, nothing in Pound's lifetime the false alternatives of several "metapoetries" which have ended in silence, having destroyed the poetry that they thought to go "beyond". And Pound's slogan, "Make It New", affords little comfort to the avant-garde; it is a recipe for conservation, for protecting past monuments in all their potency. (EP, 99-100)

Conservador de la herencia literaria, Pound es importante no sólo para la poesía. Su práctica poética, al renovar el clásico *docere et delectare*, pone en práctica los principios de una civilización literaria (EP, 100). Conservador

también en lo social, Pound cree en una jerarquía, si bien —a diferencia de Eliot— ésta es secreta:

There can be no doubt that Pound *did* believe in a social hierarchy, as we may suspect any enthusiast for a literary civilization must. Yet, one may believe in the necessity for such a hierarchy without requiring that it be overt and institutionalized in explicitly accorded social and economic privileges; and whereas Eliot by the time he wrote *Notes Toward the Definition of Culture* (1949) seems to have decided that the hierarchy must be thus overt, Pound —always a poor man, a maverick, and a bohemian— thought rather of the hierarchy as spiritual and arcane, its highest rank a secret brotherhood of initiates who recognized each other by signs that outsiders did not know about. It is in this spirit that he records with gratification Henry James saying to him, “And there is another inner and more secret body, eh, doubtless you belong to it...” In Pound’s view this secret *élite* can take care of itself; it composes and decomposes and recomposes itself, in every generation. All he asks, at least for himself and his peers, is to be left alone. (EP, 116-117)

Hasta aquí las variaciones de la valoración de Pound entre EP:PS y EP (una mayor tradicionalización del poeta en este último libro). A continuación cabe mencionar las continuidades: Davie comenta de nuevo la idea de forma (EP, 65) y la explotación de los recursos tipográficos para indicar el *tempo* del verso (EP, 95). Como en EP:PS, Davie, si bien mantiene sus reparos expresados en POD, no censura la asintacticidad de *The Cantos*:

I am far from being unaware of the riskiness —not for the poet only, but for his culture— of playing thus fast and loose with the conventions that govern prosaic or spoken discourse. And every one must detect the irony in the fact that the poet who came around to writing like this started from a conviction that poetry had to incorporate (and surpass) prosaic exactness. Just here, in fact, is a parting of the ways: either we suppose that our grasp on cultural order, as reflected in our language, is too insecure for such departures as this to be tolerated, let alone emulated; or else, we do not. For my part, a decision either way —given that the person deciding has recognized just what is at issue— is equally honorable. (EP, 70)

En contraste con EP:PS, Davie se muestra comprensivo con el comportamiento bohemio de Pound en Londres. Este no es más que la respuesta a “his situation as an American artist in London, and of the sheerly social

embarrassments and uncertainties which that let him in for" (EP, 28). Es más, Davie llega a afirmar que el estilo bohemio de vida en Londres fue útil tanto para Pound como para Eliot "as long as Pound sustained the vehemently and inventively amusing bohemian front, and Eliot behind him perfected his Anglicized camouflage, the Eliot-Pound tandem worked very effectively indeed—especially for Eliot!" (EP, 29-30).

Recapitulando, con respecto a EP:PS, Davie en EP tradicionaliza aún más a Pound, mantiene su aceptación de la asintacticidad de *The Cantos* y se muestra comprensivo con su comportamiento bohemio en Londres.

III.3.3.1. Juicio crítico.

Respecto a la visión de Pound como antisimbolista y tradicionalista, remitimos a lo expuesto acerca del tema de EP:PS. Respecto a la concepción simbolista de la música como idea, cabe decir que se trata de una alterización, pues Davie —al tratar de Pound— habla de la "idea" de escultura, no de escultura. En este sentido, cabe relativizar la calificación de "peligrosas" de las innovaciones simbolistas. Esto supone una distracción: son peligrosas para una cosmovisión dualista y mediatizadora del mundo, no para otra. Otro tanto podemos decir de la calificación de "falsas alternativas" a las metapoesías vanguardistas. Esto supone dogmatismo (distracción), para lo cual remitimos a lo dicho a propósito de dicha cualidad en EP:PS aplicándolo aquí a la poética emanada del racionalismo naturalista. La descalificación de las vanguardias

supone, además, la omisión resultante de la falta de una discusión seria sobre las mismas. Por otra parte, cabe señalar un nuevo aquilatamiento del retrato imaginario. Si Davie, como hemos visto, define a Pound (EP, 41) como "one of those '*pour qui le monde visible existe*'," Davie (TC, 31) utiliza las mismas palabras para definirse a sí mismo.

En suma, en la crítica davieana a Pound en EP, podemos detectar alterizaciones, diversiones (omisiones y distracciones) y un nuevo aquilatamiento de su retrato imaginario

III.3.4. Pound en *Trying to Explain* (1979).

Davie en TTE matiza las afirmaciones contenidas en EP y, sobre todo, en EP:PS. Si allí, en contraste con el simbolismo, hablaba de la receptividad y objetividad de Pound, en el artículo "Sicily in *the Cantos*", Pound se asocia al modo de percepción simbolista. En palabras de Davie, "in Sicily Pound seems to have been the mind that was *symbologizing*" (TTE, 142). Nuestro autor lo explica así: "Sicily for Pound never but once had any existence that wasn't either verbal (as in the wordplay on 'Trinacria' or the Eleanors), or else notional, ideological (as providing a sort of slender mnemonic crutch for a tendentious reading of history". (TTE, 141).

Rectificando su tesis de EP:PS, Davie descubre en Pound a un poeta no siempre objetivo:

I do not like being forced to this conclusion. It pushes back, to a disconcertingly early period in Pound's life, the first signs of that aridity, that closing of the doors of perception, which —drastically arrested and reversed though it was, at Pisa and through the first years at St. Elizabeth's— reasserted itself and wreaked the desolation of *Thrones*... Between the verbal and the notional, the perceived and perceptible were dropped out of his world. (TTE, 142)

Esta actitud simbolista es el resultado de este “closing of the doors of perception” (TTE, 142). Esta atención al método compositivo de *The Cantos* supone una vuelta al formalismo elocutivo de POD y AE, al centrarse la atención en el modo de adecuación del lenguaje a la realidad. Dentro del formalismo elocutivo —en lo que tiene de adecuación al método de composición verbal—, se inscribe otra novedad con respecto a EP:PS y EP: la defensa del profesionalismo de Pound frente a la tradición inglesa del artista como *amateur* (TTE, 105, 158).

Davie, fiel a la mediación, se alinea con Pound en la defensa del taller literario como lugar donde se realiza la tradición. Aludiendo a la hostilidad inglesa al profesionalismo, Davie escribe:

The most Anglophobe of Pound's books is, appropriately, the one that is most full of shoptalk - though of shoptalk of a special kind, the talk of the master to his apprentices in the shop that is a workshop, the *atelier* where the talk that goes on is the vehicle by which an artistic tradition is transmitted, not in conceptualizing, and tendentious readings of history, but where it is concrete, in tricks of the trade and rules of thumb and words to the wise. (TTE, 158)

En este sentido, el propio Davie relaciona mediación literaria y axiología vertical:

And I think it could be maintained that when Pound left England in 1920, it testified to a similar recognition by him that the amateur ideal in the arts, however admirable in the abstract, and however rich its achievements under earlier structures of society, under the conditions of mass democracy could

mean only amateurishness in technique, and thin-skinned insolence in debate. Who is to say that Yeats and Pound were wrong? Not I, certainly. (TTE, 162)

El profesionalismo, como observamos, es visto como reacción a una sociedad de axiología horizontal. Si por una parte Davie lo considera justo, por otra alerta sobre los peligros de una excesiva profesionalización, pues se puede llegar a “one sort of professionalism - specialized and therefore blinkered, inflexible, and humorless” (TTE, 163-164). En el fondo, lo que se añora es una sociedad cerrada, aristocrática:

If so, we English Poundians, even as we castigate our countrymen for clinging to the norm of the amateur in an age when that norm is unserviceable, may well spare more than just wistful nostalgia for this ideal that survives among us only in a debased and anachronistic version. (TTE, 163)

En esta línea, Davie afirma que “Pound too was not insensible to the ideal of the aristocratic amateur in the arts” (TTE, 163) y relata como “in 1912 he went with Yeats and some others to pay an act of homage to one of the last English representatives of the type, the Sussex squire Wilfred Scawen Blunt” (TTE, 161).

Como elemento de continuidad con EP, Davie recalca el ideal poundiano de una Inglaterra europea. En resumen, Davie en TTE retorna al formalismo elocutivo y en esta línea señala, en contra de lo apuntado en EP:PS y AE, aspectos simbolistas en la composición de *The Cantos*. Davie defiende también el profesionalismo americano de Pound frente al amateurismo británico. Al igual que en EP, Davie resalta el europeísmo inglés del poeta de Idaho.

III.3.4.1. Juicio crítico.

En la crítica que Davie hace a Pound en TTE detectamos distracción en lo tocante al profesionalismo. Identificar poesía "amateur" con mala poesía supone:

1) desconocer (omisión) que ha habido buenos poetas contemporáneos no dedicados profesionalmente a escribir. Baste citar que Pessoa y Cavafis trabajaban como oficinistas, Borges como bibliotecario y Seferis como diplomático.

2) Defender que la calidad poética sólo es accesible mediante una selectividad económica y laboral (distracción). Sólo los autores con suficientes recursos económicos podrían trabajar como tales y disfrutar de esa dedicación exclusiva. Si no se dispone de tales recursos, la limitación de poder trabajar como escritor viene dada por las leyes mercantiles de la oferta y la demanda. En el segundo caso, esto nos lleva a hablar de que la afirmación de Davie implica:

3) Desconocer (omisión) el funcionamiento de la contemporánea sociedad de masas. En ella el escritor que es profesional suele desempeñar el papel de generador de productos legibles de consumo, no de artista y autor en el sentido tradicional del término. En un elevado porcentaje, juzgando con parámetros tradicionales, la profesionalización de la escritura en la sociedad contemporánea de masas tiene un efecto contrario al descrito por Donald Davie.

Cabe, por otra parte, destacar la explicitación de la relación entre profesionalismo y axiología vertical y de su nostalgia por el pasado. Cabe señalar, asimismo, un nuevo aquilatamiento del retrato imaginario: si Pound defendía el *at  lier*, Davie ejerció de profesor de escritura creativa en Stanford.

Recapitulando, en la crítica davieana de Pound en TTE hallamos explicitaciones, así como distracciones, omisiones y paralelismo con el propio autor.

III.3.5. Pound en *Studies in Ezra Pound* (1991).

Los artículos no recogidos previamente en un volumen y contenidos en SEP fueron escritos en la década de los años ochenta, de 1982 a 1990. En ellos *no hay nada sustancialmente nuevo*. Se insiste, principalmente, en la tradicionalidad de Pound como poeta y crítico, se desarrolla la valoración negativa de *Thrones*, y en su análisis de los estudios poundianos, Davie censura la crítica estructuralista y postestructuralista y defiende la condición interdisciplinar de los estudios poundianos.

III.3.5.1. Tradicionalidad de Pound como Poeta.

Davie retoma la consideración de Pound como poeta tradicional expuesta en EP:PS y en EP. En esta línea, pondera la escritura poundiana como respuesta a la concepción artificial del poema, pues la poesía de Pound es “verbal fabric, rather than a message in code” (SEP, 361). Asimismo, la poesía poundiana es épica en *The Cantos* (SEP, 304), y hasta en ciertas ocasiones como el Pisan Canto 83, tiene un trasfondo cristiano (SEP, 352). Filosóficamente, Davie concede que “we can't any longer suppose, naïvely, that a fact gets into a poem as soon as it is named there. For a fact, and the name of that fact, are different; and it is only the name, not the thing named, that is at home in the verbal universe that is a poem” (SEP, 338). Sin embargo, el fundamento de la poética poundiana es el racionalismo naturalista. El arte (*téchne*) se inscribe en natura (*physis*): “For human building (art) and the processes of germination (nature) are not in this vision opposed, as alternatives we must choose between. The one mirrors the other, and is nourished by the other. To build is as natural as to procreate” (SEP 306-207). En línea, la poética de Pound se considera mimética:

Pound's preference for *res* over *verba* is so notorious, and has been reiterated so insistently by the master himself (from the resounding Thomist declaration 'Nomina sunt consequentia rerum', in the Gaudier memoir of 1917, through to his preferring on just these grounds in *The Pisan Cantos* Ford's conversation to Yeats's) that, when it comes to a choice or a show-down between a mimetic view of how language relates to reality and a structuralist view, it seems clear that Pound must stand with the conservative and nowadays somewhat embattled champions of *mimesis*. (SEP 327).

Davie, si bien concede que “Pound's transitions seem to be frequently from verbum to verbum” (SEP 327), concluye que, “in the end Pound's claim to

attend to *res* not *verba* can be, and must be, vindicated" (SEP 339), aclarando que la referencialidad de *The Cantos* es de índole psicológica:

if we want the discourse of *The Cantos* to be in some ways or in some degree referential, the *res* that we look for must be something different from what Guy Davenport means by 'facts'. It must be, I have suggested, what Upward meant by the *forma*; and I glossed this provisionally as a state of mind and feeling anterior to the making of distinctions... For it permits of, and indeed requires, a *diachronic* vision. (SEP 338).

Otro aspecto de su tradicionalidad es su sentido político, contrastádoselo en esto con Eliot:

As his later disastrous interventions in politics would make clear, he was a realist in quite a simple-minded sense, one who was concerned for public life, and believed (like activists of the Left) that a poet had the right and the duty to act in and upon that life quite directly; whereas the oddly distant weariness of Eliot's political pronouncements, even when he was most *engagé* as editor of *The Criterion*, revealed a man for whom the psychological reality of private torments took priority over any reality which announced itself as social and public. (SEP 302)

A este respecto, el fascismo de Pound no debe invalidar el establecimiento de una relación entre calidad política y literaria: "His Fascism... represents a disastrously false judgement made in the course of following through a conviction not self-evidently false - about there being a connection between the health of letters and the health of the commonwealth" (SEP 313). La consciencia literaria de Pound le lleva también, en la línea tradicional, a ocuparse del canon (SEP, 311) y a considerar el arte tan importante como la política (SEP, 322).

En resumen, Pound es tradicional al fundamentar su poética en el racionalismo naturalista, con lo que ello implica de referencialidad, y en su consciencia del valor político de la literatura.

III.3.5.2. Valoración y tradicionalidad de Pound como crítico.

Davie critica la desestima por la faceta crítica de Pound en Allen Tate, Yvor Winters y F.R. Leavis (SEP, 308) y alaba la ponderación que Eliot hace de la labor crítica de Pound (SEP, 312), si bien reconoce que para Pound el lector es un escritor en ciernes (SEP, 310). No obstante, nuestro autor insiste en que la lectura de la crítica literaria de Pound es necesaria para entender su poesía. Pound, nos explica Davie, es un poeta crítico como Eliot, Empson, Dryden, Johnson, Coleridge o Arnold (SEP, 308). De todos ellos es a Dryden a quien más se asemeja, pues:

Unlike Eliot and Empson, Pound —by the abrupt, brusque and aphoristic way in which he delivers his critical judgements— insists that we understand them as immediately spun off from the imaginative work, thrown over his shoulder, as it were, as he hurries from one part of the workshop to another. In this, of the great poet-critics of the past the one he most nearly resembles is Dryden, whose criticism virtually always comes before us as the preface to a volume of original imaginative writing —including translations which, in this too like Pound, Dryden considers no less 'original' than poems he has made up for himself. Eliot and Empson take off their poet's hat, and wear a critic's hat— that at least is the decorous illusion which, by their style and procedures, they try to maintain; Pound and Dryden on the contrary wear the poet's that all the time, even when they criticize. (SEP 308)

Al reivindicar la crítica literaria de Pound, Davie también la sitúa, salvo en su internacionalismo (SEP, 310), en una línea tradicional. Así, Pound asocia crítica e historia literaria (SEP, 314), señala el valor pedagógico de los maestros menores (SEP, 317), propugna una crítica modesta (SEP, 319) y pondera la lapidariez en la escritura (SEP, 316). En esta línea tradicionalista, Pound concibe la tradición como una repetición que es natural: "tradition is for Pound something not just cyclical but, more challengingly, repetitive. And what is renewed is not just a lost accuracy, but rather a lost energy. This we may call 'natural', if only because it is, we perceive, a constant potentiality of the

nature that we call 'human'." (SEP 366). Del mismo modo, Pound ve la disparidad entre el lenguaje y naturaleza como "an overshooting, not of Nature of course but of any natural occasion that poetry addresses" (SEP, 366).

En suma, Davie reivindica la crítica literaria de Pound a la que caracteriza por su tradicionalismo.

III.3.5.3. Valoración negativa de *Thrones*.

Para Davie, "*Thrones* is largely rubbish, but no one likes to say so." (SEP 373). Nuestro autor ve en *Thrones* un falseamiento histórico, pues

What neither Pocock nor Holt denies is that everything about Coke's struggle, apart from his undoubted courage in Parliament, is a fiction. He was struggling to assert and get accepted a view of English history that is *mythical*. We may suppose that he sincerely believed it himself, but the fact remains that it is a myth, not in the sense of the stories in the *Metamorphoses* but in the sense of a propagandist fiction serving partisan political ends. Can we then agree that nevertheless it is 'full and worthy epic material'? (SEP 373-374)

Si bien concede que "myth or fable may be the only way in which the human mind can comprehend history" (SEP, 376), Davie señala que los cantos 45 y 407, contrariamente a la definición poundiana de épica, excluyen la historia, dado que, en el caso de *Thrones*, el tema del poema resulta ser "propagandist fiction" (SEP, 375). Davie critica el uso poundiano de los diminutivos aplicados a personajes históricos, calificándolos de "language of the rabblrouser" (SEP, 371) y juzga frívolo el juego verbal de Pound a partir de "the conclusion of *Rock-Drill* and the beginning of *Thrones*" (SEP, 333).

Resumiendo, *Thrones* se valora negativamente por basarse en un falseamiento histórico y mostrar un manejo irresponsable del lenguaje.

III.3.5.4. Censura de la crítica estructuralista y postestructuralista.

Davie, que por crítico entiende “some one who discriminates among pleasures so as to sharpen them for himself and others” (SEP, 340), descalifica la crítica estructuralista. A propósito de *The Cantos* estima que “a thorough-going or dogmatic structuralism milks this text, as presumably any other, of human pathos and human significance” (SEP, 339). Nuestro autor, que vincula verdad al efecto lapidario en literatura —“one tries for the lapidary because, if achieved, it is a guarantee of the verity of one's feeling” (SEP, 319)—, reprueba a la crítica estructuralista por carecer de “vocabulary for dealing with it” (SEP, 316). Esta crítica “moves further and further from finding such a vocabulary, the more it takes its lead from linguisticians like Saussure and Jakobson” (SEP, 316). Análogamente, Davie niega a la crítica estructuralista y postestructuralista —representada por Lacan y Derrida— capacidad, por su propia naturaleza, de comprender a Pound:

The tacit rule is that if a passage can be elucidated by appeal to a psychology—in this case, the very special psychology that depends on a Lacanian understanding of ‘desire’— such an elucidation *necessarily* takes precedence of any elucidation resting on ‘the intuition of the unseen’. Of course all movements of the psyche are ‘unseen’, and psychology of whatever school consists of *nothing* but intuitions of or about them, but Durant hasn't noticed this. The point is so obvious that I blush to spell it out. A passage in Durant (p. 30) on Derrida and Saussure will do as well as any other to make the point that all the behaviourist sciences—including, quite notably linguistics—are of their nature atheist; and from them a theist—as it happens polytheist—artist like Pound cannot in any circumstances earn anything but a “thumbs down”. (SEP, 347)

Tras el ataque a la crítica contemporánea, Davie, a la defensiva, utilizando el vocabulario de ésta, admite su falocentrismo: “rather plainly I and also Stokes are phallogentric, even as Pound is. Since we already know that Homer stands convicted of the disability, I at any rate (since Stokes and Pound are dead) am not disturbed by this revelation about myself as Paul Smith” (SEP, 342). En suma, Davie censura la crítica estructuralista y postestructuralista por juzgarla incapaz de comprender la lapidariez de la literatura y el politeísmo de Pound.

III.3.5.5. Definición como Poundiano.

Davie acepta ser llamado poundiano: “If I am called a Poundian, that does not offend me, I am quite pleased” (SEP, 359). Ser poundiano, explica, es una “embattled condition” (SEP, 359), consistente en ser “a person who, just because of the author to whom he has devoted himself, is vowed and compelled to breaking through fences: between authors, between periods and languages, between disciplines” (SEP, 359). En esta línea, dada la naturaleza interdisciplinar de la obra de Pound, el poundiano debe superar la oposición de los especialistas, pues “the specialists —Chaucerians, classicists, economists, whatever— have characteristically (there are shining exceptions as we know) opposed Pound studies, and oppose them still” (SEP, 359).

Dada otra característica de la obra de Pound, su singularidad, “the Poundian, like his poet, lives by taking risks; and from time to time —such is the nature of the game— he must come a cropper” (SEP, 359). Asimismo, el

poundiano está acostumbrado a "giving and taking hard knocks - as their poet was" (SEP, 358).

Recapitulando, Davie admite ser poundiano y defiende este adjetivo como la condición hostigada de un arriesgado y bizarro estudioso interdisciplinar.

III.3.5.6. Juicio crítico.

Sobre la tradicionalidad de Pound como poeta remitimos a lo expuesto anteriormente. Sobre este punto, consideramos la relación entre calidad política y literaria una distracción. Remitimos como apoyo de nuestra afirmación al apéndice "Poesía, Sociedad, Estado" en Octavio Paz [1992: 287-294]. Sobre la valoración negativa de *Thrones* podemos decir que, tal como la expone Davie, es el resultado de una omisión: Pound no ha hecho sino aplicar el método de composición simbolista: la descomposición prosódica lleva al mito. A este respecto, su consideración de la forma como un referente¹⁰¹, resulta ser una alterización, pues, al ser ésta de índole psicológica, entra en el terreno de lo subjetivo y desmiente la calificación de Pound como poeta objetivo.

Por otro lado estamos, a nuestro modo de ver, ante una alterización. Davie censura como mítico el tratamiento de Coke y acepta como tal (cfr. EP:PS) el de otras figuras. A nuestro juicio, puede haber una razón política.

¹⁰¹ Cfr. Capítulo I sobre el referente como mediación en la crítica de Davie

Coke, al luchar contra el autoritarismo, mina la axiología vertical, cara a Davie. En lo tocante a la censura de la crítica estructuralista y postestructuralista, creemos hallar distracción en su tratamiento de las ciencias humanas al decir que no pueden comprender a Pound por ser un poeta (poli)teísta. Una vez más, Davie universaliza lo particular. Sus supuestos para la comprensión de Pound son /os supuestos para comprensión de Pound, incurriendo así en una alterización; los otros supuestos críticos no resultan tales. Referente a la misma acusación, hallamos una nueva distracción: la categoría de teísmo o ateísmo no es predicable de las ciencias humanas o naturales. Calificar en esta dirección a las ciencias de la conducta es confundir las categorías epistemológicas. En lo tocante a la psicología, como posible respuesta a las amputaciones de Davie remitimos a “Objeciones y Contra-objeciones al Enfoque Psicoanalítico de la Literatura” (Isabel Paraíso, 1995: 57-64).

En cuanto a su admisión de falocentrismo —admisión que se ajusta simbólicamente, según hemos visto en el esquema de mediaciones, a la estructura semiótica de su pensamiento literario— observemos que ésta tiene más de fariseísmo que de reconocimiento serio de una determinada cualidad. En esta línea, su vinculación de lapidarismo y verdad y su equivalencia entre construcción artística y procreación son buena prueba del énfasis en la (co)rrección y pro-ducción: dos elementos que entre otros, configuran etimológicamente un simbolismo fálico en la axiología de nuestro autor¹⁰². A este respecto, su negativización de la crítica estructuralista y

¹⁰² Cfr. Capítulo I.

postestructuralista remitimos a lo dicho acerca de este tema en el capítulo primero. En el caso concreto de Durant, éste responde a Davie en los siguientes términos (Durant 1988: 164):

The deficiency of Donald Davie's particular amalgam of anecdote, observation and unargued opinion is not that it has no place for linguistics or psychoanalysis. It is that it merely affirms a set of approaches against which a very broad and substantial range of challenges has been brought in recent years, without actually developing any case at all that can be worked through. The bases of Davie's views appear to be intuition and discrimination alone. Beyond these seems to lie only complacency about what actually permits faith; empowers judgement, or legitimises notions of truth or value. When Donald Davie suggests, in 'Adrian Stokes revisited' (p. 31), that Freudian arguments proceed 'heads I win, tails you lose', then it may be fairly replied, as regards his own affirmations of taste and belief, that the coin that might be tossed has already been banked.

Por otra parte, la definición de Davie como poundiano supone, a nuestro juicio, la explicitación de su identificación con el poeta de Idaho. Como poundiano, nuestro autor es un estudioso interdisciplinar, hostigado, polemista y bizarro. Pound es así el archi-poeta crítico que Davie imita. Davie, para poder identificarse con él, proyecta un Pound afín a sí. Omite y reduce los aspectos innovadores (vanguardistas) del autor de *The Cantos*, viendo en él a una figura tradicional. Hilando más fino, podríamos decir que la identificación de Davie con Pound supone, en su crítica, la identificación de Pound con Davie.

En resumen, en la crítica davieana de Pound en SEP hallamos la explicitación de su identificación con Pound, omisiones, alterizaciones y distracciones por razones psicológicas e ideológicas.

III.3.6. Recapitulación y juicio crítico global de la crítica poundiana de Davie.

Recapitulando la crítica davieana de Pound, podemos ver que ésta evoluciona de la censura por asintacticidad a la visión de Pound como poeta y crítico tradicional, no sin considerables defectos. A nuestro juicio, su tratamiento supone una diversión. Davie, tras POD, efectúa una omisión fundamental no reconociendo como simbolista el método compositivo de *The Cantos*. Esta omisión, que posibilita la distracción, es un reduccionismo (casi una anulación) del carácter vanguardista e innovador de su práctica poética. Esto supone considerarle una figura tradicional. Davie ha configurado un Pound de acuerdo a su eidos. En palabras de Bernard Bergonzi (1983: 42):

Davie has, in fact, by ignoring a lot of the evidence, projected, or invented, a version of Ezra Pound with whom he can feel a close affinity. His motives for doing so are deeply personal and not likely to be brought wholly into the light, though his own poetry may offer some clues.

Las razones, como hemos apuntado, son psicológicas: Pound es un incómodo yo imaginario, un modelo —si bien imperfecto— de identificación. Por ello Pound se convierte, para Davie, en una figura mítica. Como mito, Davie proyecta en él sus contradicciones para superarlas¹⁰³. Así, el poeta de Idaho “surpasses Villerant in only one particular, in the barbaric virtue of energy. And this seems true of Pound’s relation to Mauberley also” (SEP, 89).

¹⁰³ Utilizamos mito en la línea de Lévi-Strauss (1957) y agradecemos a Ivan Darrault (1982) la indicación de la importancia de la mencionada noción en dicho texto.

Pound une eros y civilización, modernidad y tradición, licenciosidad y orden, esfuerzo solitario y compromiso colectivo:

As Pound acutely and instructively says, it is the difference between an art that has a culture behind it and an art (Bartók's, Pound's, perhaps even Beethoven's) that is produced out of a solitary artist's struggle *against* the cultural conditions he is born to. The two kinds of art correspond to the two kinds of knowledge. As Pound says:

Knowledge is NOT culture. The domain of culture begins when one HAS 'forgotten-what-book'.

The knowledge that one possesses securely is not safeguarded consciously, nor even is it so acquired; it is like a trained reflex, not maintained nor extended by any act of will. (SEP, 126).

Pound además, marida en su poesía Inglaterra y América, escultura, y música, Mediterráneo y Mundo anglosajón, exilio y fidelidad patriótica. En una palabra, Pound reúne en sí —empleando la expresión de Claudio Guillén— lo uno y lo diverso. No es de extrañar que para un dissenter de vocación augústea, Pound sea una figura atrayente. De este modo, Pound, es en suma el mito por el que Davie procura sus contradicciones. Gracias a él nuestro autor puede, sin renunciar a su anglicidad y clasicismo, abrirse a la modernidad e internacionalismo del *modernism* americano.

IV DAVIE COMO CRITICO LITERARIO DE LAS LITERATURAS

RUSA Y POLACA

IV.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

Para Davie, las literaturas rusa y polaca constituyen el ejemplo de un ideal ausente en las letras anglófonas: la concepción del arte como valor moral. Así, (el subrayado es nuestro):

Literature from Eastern Europe in our day has been unavoidably - in the persons of Akhmatova and Tsvetayeva, Solzhenitsyn and Mandelstam, Milosz and Zbigniew Herbert (to go no further) - literature of *witness*. And that witness is what Anglo-American readers, in their so much more comfortable circumstances, need to attend to. But to attend to them *only* as witnesses - to atrocious circumstances we can only guess at - is to sell them short, in a way that they themselves resent. They want and deserve to be recognized as *artists*, engaged in a corporate endeavour which, in its essentials, has not changed since the Ancient World. That there were such individuals, enlisted in that enterprise even under the worst inhumanities of Stalinist Russia and Poland, is precisely what they crucially bear witness to. (SE, 12)

La estética, como vemos, es investida de una ejemplaridad moral, que, a la vez, resulta cívica: "these poets of Russia took it upon themselves to be the conscience of their nation; English poets, in their so much more comfortable circumstances, are called to the same duty" (SE, 26-27). Más categóricamente, Davie declara: "I do indeed regard the witness of the lives as well as the writings of those Russian poets as a continual standard by which British and American poets should measure themselves up more often than they do" (TTE, 37). Los poetas rusos, en definitiva, constituyen el eidos de poeta, hasta tal punto que Davie los llama "the martyrs and heroes of poetry in our time" (TTE, 45-46). Los poetas rusos y polacos modernos son, por tanto, la

encarnación del ideal estético-moral que para la literatura en inglés reivindica Davie.

Como juicio crítico, podemos decir que la admiración davieana por los poetas rusos y polacos como modelos morales revela cierta nostalgia de una sociedad cerrada en la que el poeta no es un individuo anónimo, sino una figura importante. La fatuidad contrariada de Davie en el panorama de las letras anglófonas se satisface vicaria e idealmente en la biografía de los poetas eslavos que comenta. Estos son encarnaciones de su eidos en ética y de ahí que la visión que tenga de ellos se derive de su conformismo moral. Teniendo esto en cuenta, podemos decir con E. P. Thompson (1980: 169) que “Professor Davie never succeeds in sorting out aesthetic and doctrinal criteria”.

IV.2. LITERATURA RUSA

IV.2.1. Pushkin.

Alexandr Pushkin (1799-1837) es la figura rusa del siglo XIX de la que se ocupa Davie. Nuestro autor ve en él a un escritor importante que “cannot remain the perquisite of those who read him in the original only”. (SE, 279). La importancia de Pushkin viene dada por su clasicismo. Davie pondera su “classical severity” (SE, 131), resultante de una “extreme economy” (SE, 107). Esta se refleja en las “narrative structures with unparalleled nakedness” (SE, 134) que hallamos en sus obras. En ellas hallamos “the ruthless elimination of superfluities... Pushkin's controlling principle alike in the framing of plot and in

the framing of sentences" (SE, 137). Otro aspecto clásico de Pushkin es su "singleness of action" (SE, 133). Davie sostiene que:

The Captain's Daughter is hardly a novel at all, just as Pushkin's stories are hardly stories. *The Captain's Daughter* is like the Platonic idea of the perfect novel; it is the idea, the incomparable symmetry and economy in the fitting of means to ends, which remain with us from the reading and which we suppose, perhaps unfairly, is what most interested the novelist in the writing. By the same token it is the bare hard impersonality of style, its inexorable movement from subject through verb to object, which is truly poetic prose - not the yearning cadences and jewelled imagery on the prose of W.B. Yeats, but everything sacrificed to concentration and rapidity. (SE, 134).

Vinculables al clasicismo son otros aspectos de Pushkin como su moralismo (SE, 101, 105) y su aristocratismo (SE, 280). En este sentido, Davie explica que "Russian literature (and, more narrowly, the Russian novel - for Pushkin wrote novels in verse and prose, as well as lyric poems)... was the voice of a gentry culture before it became the voice of the bourgeois conscience". (SE, 280).

En resumen, Davie considera a Pushkin un poeta clásico por su economía narrativa y estilística, su moralismo y su aristocratismo. Como juicio crítico, podemos decir que la ponderación davieana de Pushkin responde al conformismo. Los valores literarios y sociales del escritor ruso son los que defiende Davie.

IV.2.2. Mandelstam.

Motivo de inspiración¹⁰⁴, Osip Mandelstam (1891-1938), a quien Davie ha dedicado¹⁰⁵ y de quien ha traducido¹⁰⁶ poemas, es, después de Pasternak, la figura de la literatura rusa contemporánea que más importancia tiene para Davie. Nuestro autor ve en el autor ruso a un poeta clásico y de algún modo, poundiano. El poundianismo de Mandelstam viene dado por la afinidad de su movimiento artístico, el acmeísmo, con el *imagism* del poeta americano. En palabras de Davie, "for English-speakers the way into the Acmeist Mandelstam... seems to be inescapably by way of the Imagist Pound" (SE, 284).

El clasicismo de Mandelstam, en cambio, viene dado por su ideal estético consistente en "celebrating only those forms that are 'bent in', arced, the form of a fetus of a cradle, specifically not the open-ended and discontinuous mere 'pattern' (rather than 'form') that a group of sailing-boats may fall into" (SE, 287). Esta "profoundly traditional strain and aspiration in Mandelstam" (SE, 228) es la cerrazón que explica por qué en Mandelstam

the Russia of his lifetime is seldom imaged directly in his poetry, and why, when it is so imaged, the image is overshadowed by others from ancient Greece or from Italy; it explains why domes and cupolas and shells (either whorled or scalloped) appear in his poetry so often; and it explains why the hackneyed figures of the sky as a dome and a vault, and of the sea as curved round the earth's curve, appear in that poetry so insistently and with such otherwise unexplained potency. If we were to call Mandelstam 'classical' this is

¹⁰⁴ Cfr. "The Scythian Charioteers" en *Uncollected Poems* (CP90, 438-439).

¹⁰⁵ Cfr. "Mandelstam, on Dante" en *In the Stopping Train and Other Poems* (CP90, 279-281).

Cfr. "Mandelstam's Hope for the Best" en *The Battered Wife and Other Poems* (CP90, 356-360).

¹⁰⁶ Cfr. "Mandelstam's Octets" en *The Battered Wife and Other Poems* (CP90, 378-381).

what we might mean, or what we ought to mean. And nothing is further from what may reasonably be seen as the characteristic endeavour for the Western European and American of this century, in all the arts - that is to say, the finding of beauty in the discontinuous and the asymmetrical, the open-ended and indeed the adventitious. (SE, 288).

La cerrazón estética es un ideal clásico, y, expresado en formas circulares "is the most ancient and constant of all European understandings of the beautiful - it is what long ago recognized in the circle the image of perfection" (SE, 287-288). En esta línea clásica, el poeta ruso se inscribe en una concepción platónica del arte: "as Clarence Brown tells us, for Mandelstam's 'cognition' is always 'recognition' — re-cognition, a return upon itself, a 'coming round again'." (SE, 287). Sentado esto, cabe señalar, no obstante, que el clasicismo de Mandelstam es un clasicismo ruso en cuanto "this direct access to Mediterranean humanism is an avenue open to the *Russian* imagination, opened up through *Russian* language" (SE, 285-286). La herencia de la *paideia* grecolatina es, pues, una posibilidad inherente a la lengua y a la cultura rusa.

Resumiendo, Davie ve en Mandelstam a un escritor clásico y poundiano. Como juicio crítico podemos decir que soslaya los aspectos vanguardistas del escritor ruso. La razón de esta omisión es, una vez más, el conformismo con su eidos.

IV.2.3. Pasternak.

Boris Pasternak (1890-1960) es el gran centro de atención de Davie como crítico de la literatura rusa. Ello no es de extrañar ya que, después de Ezra Pound, Boris Pasternak ha sido la segunda gran influencia en la obra de Davie. Ambas influencias no son antagónicas, sino complementarias. Según nuestro autor (Wilmer 1992: 4), fue la idea poundiana de apertura a otras literaturas lo que le llevó a Pasternak. Del poeta ruso Davie aprendió a abrirse a nuevas experiencias y a abandonar un estilo neoclásico sin renunciar al metro (SE, 11). Filosóficamente hablando, nuestro autor explica que "by studying Pasternak... very intensely in the late 1950s and the 1960s, ... I learned how to suppress the abstracting and conceptualizing part of my intelligence in favor of the image-making and sensuous perceptions" (TTE, 43-44). En palabras de Davie (Wilmer 1992: 5) "Pasternak... continually alerted me, washed my senses clean". Por lo que al seguimiento que Davie hace de Pasternak en su obra poética, Angela Livingstone (1983: 15) afirma

In Events and Wisdoms I find Pasternak often admiringly invoked and at the same time disputed with - a mixture of homage and impatience, of emulating and wrestling. In Essex Poems he seems to have been more accepted and absorbed. Then later, in the volume In the Stopping Train, there comes what might be construed as a single complex farewell to him.

A diferencia de lo que sucede con Ezra Pound, en el enfoque literario que Davie hace de Pasternak hay homogeneidad, y por ello analizamos su tratamiento por Davie en bloque. Temáticamente, podemos dividir la crítica pasternakiana de nuestro autor en tres apartados: sonoridad, simbolismo y poundianismo.

IV.2.3.1 Sonoridad.

Comentando el principio poundiano "to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome", Martin Dodsworth (1976: 21) escribe: "sticking to that principle means attending very carefully to the potentialities of the human instrument, the voice. Davie has been helped in this not only by the example of Pound, but also by that of the Russian poet Boris Pasternak, who far excels Pound in richness of sound and rhythm".

En este sentido, nuestro autor afirma que: "Russian poets attend to, listen to, the sounds that their language makes, in the faith that the sounds themselves carry meanings... create meanings, or reveal them" (SE, 16) y se refiere a Pasternak como un poeta con una "view of poetry as essentially musical" (SE, 213). Esta visión poética, característicamente simbolista, puede, no obstante relacionarse con la sintaxis, ya que:

The musicality of *symboliste* poetry is not always a matter of what I have called 'orchestration'... Even Verlaine, when he declared 'De la musique avant toute chose', may have intended to stress, along with orchestration of sounds, the continuity of music, its way of never stopping but to start again. In this way *symboliste* poetry, notably in Valéry as earlier in Baudelaire, is as much concerned with the unsounded rhythms of syntax, the swerving and coiling and unwinding of the poetic sentence, as with the sounded rhythms that are governed by prosody. (SE, 249)

En Pasternak, por ejemplo, "we encounter a syntax that has to do... with the dramatic or histrionic illusion of a man's presence and his impassioned speech" (SE, 250). La sonoridad, al parecer vinculada a la sintaxis, confiere a Pasternak una cualidad clásica. En esta línea, hay en Pasternak lapidarietàad,

tanto en la morfología (SE, 217, 251) como en la prosodia (SE, 217). Davie, sin embargo, reconoce el simbolismo del poeta ruso.

IV.2.3.2 Simbolismo.

Nuestro autor ve en Pasternak, implícitamente, a un poeta encuadrable en la tradición simbolista. En él encontramos poemas, como *The Poems of Doctor Zhivago*, en donde “the poem is what it is ‘about’” (SE, 183). En esta línea simbolista (el subrayado es nuestro),

In his biography *Safe Conduct* (1931) he declared something that Valéry would have subscribed to, when he wrote: ‘The clearest, most memorable and most important thing in art is its coming into being, and the world’s best works, while telling of the most diverse things, are in fact narrating their own birth.’ And Plank shows how poem after poem by Pasternak is like Valéry’s *Cimetière Marin* or Mallarmé’s *Prose pour Des Esseintes* in having for subject nothing but its own way of coming to birth, sustaining itself, and drawing to a close. (SE, 248)

Del mismo modo, en *The Poems of Doctor Zhivago* hallamos una concepción simbolista de la poesía, pues en ellos “the poetry is in the spaces between the quatrains, more than in the verses themselves” (SE, 220). En dicha obra, vemos al poeta operando de una manera simbolista, “breaking free of natural law, and, by juxtaposition of images, creating perhaps a time in which Niniveh and New York are contemporaneous” (SE, 225). En esta línea, Davie observa que:

Pasternak is so little concerned with verisimilitude in the normal tradition of the realistic novel, that on the contrary he contrives such webs of unlikely coincidence specifically so as to advise the reader not to look for the significances of realism, but for the meanings of another kind. (SE, 218).

The Poems of Doctor Zhivago son “faithful to a psychological reality” (SE, 140) que constituye “a landscape of the mind” (SE, 233). Hallamos en ellos algunos ejemplos de “Freudian Imagery” (SE, 205) y de “cinematographic 'cutting' from one similitude to the next” (SE, 261). Los poemas de Pasternak responden, pues a las características de la poética simbolista: autorreferencialidad, sugestividad y subjetivismo.

Por otra parte, en el simbolismo de algunos poemas de *Doctor Zhivago*, está presente el cristianismo. En alguno de ellos, como “Christmas Star”, Pasternak une *modernism* e imagería cristiana (SE, 216). En otros como “Gethsemane” utiliza motivos evangélicos y en otros, como “Hamlet” o “The Miracle” llega hasta la elaboración metafísica. En “Hamlet”, por ejemplo, se relacionan las figuras del personaje shakespeariano con la de Cristo: “As the actor is to Shakespeare, so Hamlet was to his father's ghost, so Christ was to his Father, so we are to that same Father or to destiny” (SE, 175). En “The Miracle”, a propósito del verso “A miracle is a miracle, a miracle is God” (SE, 224), Davie comenta que “believing along these lines Pasternak is echoing a Renaissance thinker like Philip Sidney, for whom poetry is the noblest human activity because it is that activity in which man, as 'maker', most nearly approaches the creativeness of God” (SE, 224). Del mismo modo, y en el mismo poema, “this ambiguity in the 'wonder-working' of an earlier poem should have prepared us to see, in the solitary traveller here, a human poet no less than an incarnate God” (SE, 223). Pasternak pues, aún poéticamente

cristianismo y *modernism*. En este último aspecto el poeta ruso es relacionable con Pound.

IV.2.3.3. Poundianismo.

Boris Pasternak es alineado literariamente por Davie con Ezra Pound. Pasternak es visto como "much of an Imagist" (THBP, 49) que "epitomizes experience by anatomizing it" (THBP, 50). Como Pound y como Hardy, Pasternak "sought to give not presentations of experience, still less descriptions, but equations for it. And in poetry as in mathematics an equation is above all economical, elegantly spare" (THBP, 50). Sus imágenes son "sharply edged and immediately lucid images, particularly of landscape and weather" (SE, 247) En esta línea, poundiana y hardyana, Pasternak es un poeta objetivo:

And in fact Pasternak is very Poundian indeed, but very Hardyesque also, when he opts for poetry as sponge, not as fountain. Poets and students of poetry do not need phenomenologists to tell them that any successful encounter between subject and object, certainly any such encounter that is at once fine enough and resonant enough to germinate a poem, has to be marked above all by reciprocity, by a giving that is equal (and no more than equal) to a taking. But, that once said, it makes a difference from which point of view we regard the transaction, from the point of view of the subject or of the object; in sort, which way the traffic is run, from inside out or from outside in. And Pasternak's figure of the sponge ranges him firmly with Pound, with Williams, with George Oppen - in fact with the whole Imagist and post-Imagist tradition in American poetry, which envisages the traffic run from outside in, not the other way around. (THBP, 49-50).

Del mismo modo, cuando Pasternak describe al poeta como "living personality absorbed in moral cognition", and not 'a visual-biographical "emblem" (SE, 256) y cuando evita "overweening autobiographies of the heart" (SE, 256), el poeta ruso "aligns... with Pound, William Carlos Williams or

Zukofsky” (SE, 256). Al igual que Pound, Pasternak es un poeta que siente una responsabilidad cívica (el subrayado es nuestro):

Pasternak as a whole is challenging to the Russian reader because, by writing for the most part so insistently as a private person, he flies in the face of the traditional Russian emphasis (much older than the Revolution) on how the writer has civic responsibilities. *Doctor Zhivago* was to explore the paradox that, in certain states of society, such an insistence on the rights of the private life may itself be a civic duty of a particularly exacting and dangerous kind. (SE, 262)

En resumen, Davie ve en Pasternak a un poeta sonoro al estilo clásico, simbolista y poundiano en su objetivismo y responsabilidad cívica.

IV.2.3.4. Juicio crítico.

En la crítica davieana de Pasternak hallamos alterizaciones, tales como la consideración de la musicalidad del simbolismo como ideal en EP y como sintáctica en SE. Alterización también es aceptar aquí la poética simbolista con su movimiento de yuxtaposición, asintacticidad y psicologización y censurarla en otras ocasiones. La razón de esta alterización es, a nuestro juicio, el conformismo en su vertiente religiosa. Pasternak es un poeta que utiliza esquemas míticos del cristianismo que, como sabemos, responden al eidos de Davie. Como recapitulación, podemos decir que en la crítica davieana de Pasternak hallamos alterizaciones fruto de un conformismo religioso.

IV.3. LITERATURA POLACA.

IV.3.1. Mickiewicz.

Si bien Davie destaca la obra del príncipe Vyazemski (1792-1878), “for the purity of diction” (SE, 32), Adam Mickiewicz (1798-1855) es el autor polaco del siglo XIX del que Davie se ocupa extensamente. Al igual que a Pushkin, Davie lo considera un autor importante, injustamente relegado fuera de su ámbito lingüístico. Refiriéndose a su singular traducción de *Pan Tadeusz* en *The Forests of Lithuania*, Davie explica: “I did this work in the first place for my own satisfaction; and if I now contemplate publishing some of it, it is because I hope by doing so to bring Mickiewicz, for the English literary consciousness, into his rightful place among the masters of European poetry” (SE, 46). Davie, sin embargo distingue al autor polaco del ruso: “If Pushkin's manner is classical, Mickiewicz's is exuberantly Gothic; and if *Pan Tadeusz* is a novel-in-verse, then *The Captain's Daughter* is a poem in prose... Mickiewicz's... is leisurely, digressive, cumulative, and the novel, Pushkin's, ... has all the severity and rapidity” (SE, 131). La razón de la exhuberancia de Mickiewicz, con sus “minutiae like the listing of the varieties of mushrooms” (SE, 137), es, explica Davie, ideológica: “Nothing but a leisurely dwelling upon and elaborating of each least item can convey that Romantic conviction which Scott and Wordsworth share, of the endlessly ramifying subtlety which weaves

together man with man inside a human society" (HSWS, 147). Esta convicción romántica consiste en concebir la sociedad como un todo orgánico "more than the sum of the individuals who compose it" (SE, 137-138), en donde "natural laws of communal feeling operate surely yet with unmasterable subtlety of ramification and cross-reference" (SE, 137), siendo éstas "unwritten laws of decorum binding together a long-established community" (SE, 47). Davie caracteriza así este tipo de sociedad:

Scott's Scotland, like Mickiewicz's Lithuania, is the seat of a provincial culture which has, so each writer persuades us, all the virtues of the provincial - a slow and steady tempo as against the whirl of fad and fashion in the metropolis, St Peterburg or London; social communities bound together organically by usage and unwritten law as against blue-print regimentation from above; personal idiosyncrasies allowed to flower into eccentricities or harmless obsessions instead of being ironed out or else aggravated into perversions. These provinces escape, on the other hand, the vices of the provincial, being 'out of touch', parochial or complacent, only in indifferent matters, having in essential things a direct channel clear and running, back to the well springs of European culture. (SE, 122-123)

El goticismo de Mickiewicz deriva, pues, de una concepción de la sociedad como una estructura orgánica. No obstante, el goticismo del autor polaco no es central, es decir, no afecta a la estructura interna de su obra. En palabras de Davie "*Pan Tadeusz* can carry the weight of inventiveness at the level of diction as at the level of plot, only because the plot, for all its elaboration, is at bottom, as the neo-classic theorists used to say, a *single action*" (SE, 134). De ahí que Davie afirme que "The style of Mickiewicz is manly and simple. (SE, 46)¹.

¹ A nuestro juicio, la unidad de acción en la estructura narrativa es relacionable con el principio de unicidad y centralización, propio de una sociedad patriarcal como la que Davie describe.

En resumen, Mickiewicz es visto como un poeta importante, clásico en su estructura narrativa y con un estilo digresivo que refleja una concepción orgánica de la sociedad.

IV.3.1.1. Juicio crítico.

En la crítica davieana de Mickiewicz detectamos alterizaciones. Se alaba la elaboración cuando en otros casos se censura. Al ser este punto el tratamiento que Davie hace de Mickiewicz similar al de Scott, remitimos al juicio crítico allí expresado. La razón de la alterización, sin embargo, es aquí política. Davie defiende una sociedad orgánica que históricamente se corresponde con la sociedad estamental y agraria del antiguo régimen y jurídicamente con la concepción patrimonial del estado sancionada tácitamente por las “unwritten laws of decorum” (SE, 47).

Hablando de Pushkin, Mickiewicz y Scott, hemos visto como Davie defiende la idea de una sociedad orgánica. Más explícitamente,

This is not a 'cult' of this nor a 'cult' of that. but a perception that the central fact of politics, an the guiding principle of all public and much private morality, is the fact of community considered as a state of being or a state of feeling. The name of Burke and the title of a work so strictly and deliberately parochial as 'The Old Cumberland Beggar' - these may suffice to distinguish this wisdom from the nationalistic chauvinism which is its perversion. (SE, 111).

En esta idea “community considered as a state of being or a state of

feeling” (SE, 111) supone una incoherencia (alterización), pues es una idea romántica. Hegel, filósofo romántico, concibe la nación como un organismo vivo, dotado de Espíritu, que se despliega en la historia.

Davie, que defiende la razón, admite “the undoubtedly irrational yet time-honoured promptings of *pietas* toward kindred and native land” (ED, 244-245). Al aceptar este elemento irracional y dotarle de dirección histórica y social, Davie, suscribe, implícitamente, la transformación hegeliana del concepto de nación en idea y, consiguientemente, su idealismo nacionalista e historicista. Al transformar este elemento irracional en político y equipararlo — dotándole de una resistencia— con los elementos naturales (cfr. la piedra), Davie también suscribe, implícitamente, la hegeliana ecuación de Idea = razón = realidad (estado, nación). Nos acercamos así al racionalismo naturalista aristotélico de POD y AD. Identifíquese esa idea (en este caso la idea de Inglaterra) con un Espíritu (en el caso de Davie, la axiología vertical en el calvinismo y clasicismo de los dissenters del siglo XVIII) que se despliega en la historia (cfr. sus estudios literarios e históricos) y discerniremos el conformismo de Davie.

Comprenderemos así por qué la regulación racional se acepta en el arte (clasicismo) y no en política, la relación contractual se defiende en la escritura y no en la polis y, del mismo modo, se critique el organicismo en poesía (la

forma abierta, en donde la unidad subyacente a las partes no se explicita) y se lo defiende en el estado. La regulación racional de la sociedad equivale a una concepción contractual de la política que supone un estado de derecho, basado en leyes explícitamente consensuadas. Esta idea política (liberalismo) liquida y deslegitima la concepción patrimonial del estado y su concomitante axiología vertical. De ahí que Davie la evite e incurra en alterización.

Poéticamente, su coherencia viene dada por su aversión a la axiología horizontal. El organicismo poético supone inmediatez, por libertad individual traducida en subjetivismo; de ahí que se deplora. La relación contractual que propone Davie es tácita. Más que contrato, es imposición de la tradición sobre el autor y de éste sobre el lector. Por ello Davie evita la explicitación de los términos de la transacción: hacerlo revelaría su carácter impositivo (la ficción de su calidad de contrato)² y con ello se deslegitimaría, socavándola, la axiología vertical.

Cabe añadir que la concepción orgánica de la sociedad está cercana al fascismo. Comentando el libro de Zeev Sternhell, Mario Sznajder y Maria Asheri, *El nacimiento de la ideología fascista* (1994. Madrid: Siglo XXI), Santos Juliá (1994: 5) explica:.

El nacionalismo tribal... en Francia..., gracias a Barrès, Maurras y la Acción Francesa la teoría de la nación como agregado de individuos se sustituyó por la teoría de la nación como organismo vivo, con sus impulsos irracionales, sus sentimientos y emociones. Por decirlo de otra manera, el acto racional que hay tras la nación concebida como un plebiscito de todos los días a la manera de

² Cfr. Andrew Shelley (1992).

Renan fue desplazado por el sentimiento irracional que hay tras la nación vivida como solidaridad orgánica al mundo de Durkheim.

Davie en sus obras condena el fascismo. No obstante, se detecta en ellas cierta animadversión a la democracia: "democracy" o "social democracy" aparecen, a menudo, como términos negativos. Para John Silkin (1978: 282):

Davie's position seems retrograde on a number of counts. It wants to keep power in the hands of something like a clerisy, an educated, methodized, non-conformist, dissenter's England, but especially that educated oligarchic part which subscribes to the emasculation of a genuinely corporate democracy. It has no time for those who hesitate before culture, or, plainly, who do not value it. His position is, in effect, self-subscribing.

Davie, fiel a un individualismo que es idealismo subjetivo (por el que considera su "idea" como algo objetivo, de razón real y universal) alteriza otros individualismos y los califica como subjetivos, irracionales y egoístas. Sus incoherencias (alterizaciones) a nivel racional y lógico revelan una coherencia profunda basada en un idealismo subjetivo de filiación aristotélica³ que, por ser subjetivo y por rechazar Davie la expresión de la subjetividad como tal, no llega a hacerse explícito sino que está implícito, en la hipostasiación del (su) medio que encontramos en toda su obra.

En suma, en la crítica davieana de Mickiewicz hallamos alterizaciones cuya última razón es el conformismo ideológico.

³ Detrás de Hegel está Aristóteles y detrás de este Platón, cfr. Cap. I

IV.3.2. Milosz.

Si bien Davie destaca la ironía del poeta Zbiginiew Herbert (SEP, 290-300), el poeta polaco del siglo XX del que se ocupa extensamente Davie es Czeslaw Milosz.

Czeslaw Milosz es una figura importante para Davie, pues fue el autor eslavo quien le descubrió la posibilidad de practicar una poesía no lírica. En palabras de nuestro autor,

This apprehension, that the lyric poet is only one sort of poet, was of course available to me in my native tradition, pre-eminently in the case of Shakespeare. But, shamefully perhaps, I have to put it on record that the perception was forced home on me by once again a Slavic poet: the Polish/Lithuanian, Czeslaw Milosz. I acknowledged that debt - which I suppose could figure as my release from the delightful fetters of the lyric Pasternak - in my small book, *Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric* (1986). (SE, 11)

Poéticamente, Davie sigue la lección de Milosz y dos años más tarde escribe *To Scorch or Freeze* (1988) y, poco antes de su muerte, escribe verso dramático, los siete melodramas, incluidos en su volumen póstumo *Poems and Melodramas* (1996). En ambos libros la poesía, *strictu sensu*, no es lírica. Críticamente, el poeta polaco proporciona a Davie una reflexión apologética sobre tres temas: moralidad, antilirismo y aristotelismo.

IV.3.2.1. Moralidad.

La moralidad de Milosz es una cualidad que emana de su concepción antisubjetivista de la poesía (el subrayado es nuestro): "I have suggested,

going for support to the writings of Milosz, that no concerned and ambitious poet of the present-day, aware of the enormities of twentieth-century history, can for long remain content with the privileged irresponsibility allowed to, or imposed on, the *lyric* poet" (CMIL, 29). Antisubjetivismo, pues, equivale a moralidad. En el caso de Milosz, el antisubjetivismo se traduce en clasicismo y la moralidad del mismo viene avalada por la experiencia personal del poeta eslavo:

Milosz certainly would agree that an experience such as he lived through in Warsaw in the 1940s does exact of us a radical, even corrosive re-thinking of what we are doing when we create art or respond to it. And he has applied himself through 40 years to just such a re-appraisal. Yet the end of his re-thinking, his re-appraisal, is a re-assertion and vindication of the artist's office as traditionally conceived, "classical" as Milosz uses that term — that is to say, as mediated to us from the world of the ancients through the Renaissance. (CMIL, 21)

En esta línea clásica, Milosz es un poeta prosaico, que insiste en tener "access to *le langage scientifique*... so as to keep communications open with a more than poetry-reading public (CMIL, 28). El autor polaco también es un escritor cívico con "a conviction that there must be a social role for the poet beyond that which he calls bohemian" y que, consiguientemente, "never ceases to accuse and scorn those poets of the free world who have accepted the bohemian role" (CMIL, 27). Ese papel que desempeñar es el clásico *docere*. Milosz es un poeta que "vows himself to practice only writing that shall be edifying, ... will edify, in the sense of educate, instruct -but also it will build, as the lyric of its nature does not" (CMIL, 58-59).

IV.3.2.2. Antilirismo.

El antilirismo es una posición poética derivada de la exaltación de la estética clásica. Para nuestro autor la dilucidación de la liricidad o aliricidad de un poema es una cuestión capital por tener implicaciones teológicas.

So far from the cruelty of Nature making against the Christian God, it is only belief in God that makes the cruelty of Nature acceptable and understandable, since He belongs in, and so proves the reality of, a supernatural realm, which may be called Grace. At any rate, issues as far-reaching as this are involved (so I suggest) in what may seem at first sight only a pedantic dispute about nomenclature: the question whether a body of poetry may or may not be described as "lyrical". (CMIL, 12-13)

Se sugiere, como vemos, que la lírica es, de alguna manera, un género impío¹¹⁰. Coherente con esta visión negativa de la lírica, la concepción del poeta como lírico es para Davie, un "pariah's privilege" (CMIL, 28), "since it absolves the reader from ever taking his poets' sentiments to heart, except as the poignant expression of a momentary mood" (CMIL, 29). Dicho de otro modo, las reflexiones de "the lyrical "I,"... are to be taken as true only to a specific occasion, a special place at a special time" (CMIL, 61). Esta relatividad hace que la lírica, de suyo, no sea edificante (CMIL, 59) y que lo sea aún menos la canción, pues "the pristine and definitive form of lyric is the song; and the singer of a song is not on oath. The sentiment and opinion expressed in a song by Robert Burns are to be understood as true only for as long as the singing lasts" (CMIL, 42).

¹¹⁰ Cfr. La afirmación de William James citada en el capítulo I.

La lírica, en cuanto tiene de expresión de "privileged moments" (CMIL, 58) que son e-mociones, salidas del "non-lyrical continuum" (CMIL, 58), es un género de poesía primordialmente romántico, ya que "expression of emotion is *central* to romantic understanding of art" (CMIL, 53). La emoción, al ser pasajera, hace que la lírica sea temporalmente relativa y, al ser individual, es ontológicamente relativa, pues (el subrayado es nuestro) "the lyrist... is continually saying I and running through the entire chromatic scale of his passions and desires" (CMIL, 45-46). Esta individualidad puede ser juzgada negativamente. En esto detectamos un trasfondo cristiano, pues, refiriéndose a Sisson y Milosz, Davie escribe que: "both of my poets, in their circlings around Christianity, expressed... something which, though certainly familiar from Christian meditations through the centuries, is rarely met with in our own day: an agonized concern with, and mostly distaste for, their own carnality" (CMLI, 5-6).

Como evasión de una individualidad valorada negativamente surge la concepción impersonal de la literatura. Así, frente al relativo y romántico subjetivismo se alza la duradera (por edificante) y clásica impersonalidad:

As for Milosz, he has lately put it on record (*Ironwood*, 1984) that so far from writing being for him a means of self-expression he saw it rather, as T.S. Eliot famously did, as a way of escape from a self deemed to be worthless:

From the beginning writing was for me a means of redeeming my true or imaginary worthlessness. Perhaps initially it was accompanied by some romantic hope of acquiring an everlasting name. But in reality it was mainly the desire to win merit through edifying literature. Alas, without much success, for I was hampered by the distance between what I felt myself to be and how I would have appeared to my readers. (CMIL, 53-54).

Como vemos, la impersonalidad supone la construcción de una *persona*, de una máscara —etimológicamente hablando—, a través de la que hablar. Utilizando un símil teatral análogo, Davie se refiere al Nietzsche de *El Origen de la Tragedia* y define el yo de la poesía de Milosz como ditirámico. Frente a la relatividad temporal e individual del “overweening lyrical ‘I’”, (CMIL, 48),

The dithyrambic “I,”... is not overweening because not in any way personal. The dithyrambic mode, if Nietzsche was right about it, allows the modern poet to participate in orgiastic release, in crowd-awareness, at the same time as he maintains his distance from it, structuring and thereby chastening it inside what is, in modern times, an archaic *genre*. (CMIL, 48)

En esto Milosz se relaciona con Whitman, pues en el autor americano también hay, en ocasiones, “dithyrambic ‘I’” (CMIL, 54). Este yo ditirámico permite a Milosz escribir poemas épicos en el sentido poundiano (CMIL, 48) y con referencias eruditas como “Eliot and Pound, Charles Olson and Basil Bunting” (CMIL, 9). En esta línea Milosz comparte con Pound ciertas cualidades como “an ability... in thus presenting (making present) what is dead and gone” (CMIL, 23), “the layering or laminating of one historical actuality on to or into another” (CMIL, 39). Es por ello “possible, and necessary, to declare Milosz a (perhaps belated) modernist” (CMIL, 39). Sin embargo, al igual que Pound Milosz es un tradicionalista: se mide con los grandes autores (CMIL, 41) y “as he remarks of himself (*Postwar Polish Poetry*, Harmondsworth, 1970, p. 57), “The term ‘classicism’ applied to his poetry probably means that his experimentation is mitigated by an attachment to old Polish verse” (CMIL, 71). Sin embargo, a diferencia de Pound, Milosz no presta atención a la lapidarietà en la escritura y es “indifferent... to this powerful strain not just in

international modernism but in the entire cultural inheritance of the West” (CMIL, 38).

IV.3.2.3. Aristotelismo.

La poética de Milosz, en tanto que concepción impersonal y moral de la literatura, es adscribible al racionalismo naturalista de filiación aristotélica. El autor eslavo, coherente con dicha corriente filosófica, considera al lenguaje un instrumento, si bien no perfecto, epistemológicamente válido: “For Milosz, language in the hands of a poet does indeed have access to the real, but not to the real in all its abundance.” (CMIL, 24-25). Milosz, asimismo, objetiviza la physis: “For him the existence of the real, the Other, the 'out there', is a *datum*, a given, something that he refuses to argue about, at whatever risk of being thought philosophically naive” (CMIL, 24-25).

En contraste con ello está la poética simbolista (citamos *in extenso*):

The poet who could say this, in the deliberately naïve accents of childhood, was consistent with the one who, in the Nobel lecture nearly forty years later, would protest: “whoever considers writing poetry as ‘to see and describe’ should be aware that he engages in a quarrel with modernity, fascinated as it is with innumerable theories of a specific poetic language.” Elsewhere in the Nobel lecture, on an occasion when it might have been thought that polemic was out of place, Milosz said: “There is, it seems, a hidden link between theories of literature as *écriture*, of speech feeding on itself, and the growth of the totalitarian state.” And in the last sentences of his lecture Milosz rubs again at what is for him, it seems, a persistent sore: “Memory thus is our force; it protects us against a speech entwining upon itself like the ivy when it does not find a support on a tree or a wall.” Milosz is surely mistaken; his quarrel is not with “modernity” but with modernism, or at all events with that strain of modernism which, coming out of *symbolisme* and taking off from a false understanding of the Berkeleyan *esse est percipi* (“when a person turns away / The whole world vanishes behind his back”), has declared the artist to be under no obligation to anything but the structure of his own sensibility. For Milosz the world is real, and it is other; it is not to be shrunk inside the confines of the language which, not always nor everywhere fraudulently, claims to name that world and to articulate it. (CMIL, 70-71).

A este respecto, cabe señalar que la consideración de objetividad tiene un trasfondo fideísta cristiano:

In "The World," the poem called "Faith" is concerned not in the first place with faith in God, but with faith in the objective reality of a world to be known by the human mind but not constituted by that mind, still less amenable to manipulations and transformations effected by that human consciousness which observes it or contemplates it. So too with "Hope": (CMIL, 69).

En esta línea, a propósito de *Pan Tadeusz* —que Davie tradujo en *The Forests of Lithuania*— Milosz escribe (el subrayado es nuestro):

Despite appearances, despite even the author's own conscious intent, *Pan Tadeusz* is at heart a metaphysical poem, its subject being one seldom perceived in quotidian reality: *the world of existence as an image of pure Being*. Herein lies the secret of this "last epos in European literature," for *Pan Tadeusz* is not merely a product of a patriarchal social order. It could only have been written by a poet who—in 1849, let us note—once said: "A man's most important books are the calendar and the breviary"; a poet, in other words, in whom the old time-ritualizing ways were vestigially rooted in the agrarian year and in the liturgical year, respectively. Ultimately, only a time measured by sacral standards, and not mechanical clock-time, can sanction a belief in the reality of things. (CMIL, 56-57).

Considerado real el mundo, en la exploración del mismo, Milosz se encuadra en la tradición aristotélica al ocuparse del problema de los universales. En el poema: "Throughout our Lands", por ejemplo, "Milosz acts out the nominalist/realist dilemma, trying and failing to express the quiddity of one particular reality" (CMIL, 49). En otro poema lo vemos "solving then for a moment or an hour, the problem of universals, by reconciling the general with the particular" (CMIL, 64).

Considerados hasta aquí los aspectos aristotélicamente epistemológicos, pasamos ahora a señalar los aspectos aristotélicos de Milosz en política. Para el poeta eslavo, como para el filósofo griego, el ser humano es un *zôon politikón*, un animal ciudadano (citamos *in extenso*):

The moral philosopher Alasdair MacIntyre has asserted (*After Virtue: A Study in Moral Theory* (London, 1981, p. 240):

"To cut oneself off from shared activity in which one has initially to learn obediently as an apprentice learns, to isolate oneself from the communities which find their point and purpose in such activities, will be to debar oneself from finding any good outside of oneself. It will be to condemn oneself to that moral solipsism which constitutes Nietzschean greatness".

This is part of MacIntyre's explanation of the ethical system of Aristotle, which is rather plainly the only such system that MacIntyre finds well grounded - a system in which there is no room for the concept of "human rights," or for any notion that we have rights by virtue of being human rather than being part of some one humanly constituted community. Since the Enlightenment, anti-Aristotelean theories of the virtues have attempted —unsuccessfully, in MacIntyre's view— to ground the learning of the virtues elsewhere than in such communities and such apprenticeships. All Milosz's testimonies, early and late, suggest that he would be, with MacIntyre, on the Aristotelean side in this debate; and indeed I take the burden or (better) the tacit assumption of "The World: A Naïve Poem" to be just the sentences that I have quoted from MacIntyre. (CMIL, 68-69)

En dicho poema, "among the constituents of a world thus a *datum*, a 'given', there figures the household, the nuclear family" (CMIL, 70-71). Davie, pues, ve en Milosz, las ecuaciones $\text{physis} = \text{logos} = \text{polis} = \text{familia nuclear}$. Continuando con el comentario del poema mencionado, nuestro autor explicita la última equivalencia de esta ecuación (de nuevo citamos *in extenso*):

It is notable however that for Aristotle, as MacIntyre understands and expounds him, the community in question, which can give grounds for the virtues and instruction in them, is nothing less extensive than the *polis*, the community of free citizens in a city-state, though I take it that subordinate communities, as of fellow-artificers in a vocational guild, are also in the Aristotelean scheme allowed for and approved. Thus even the ethical systems which the Aristotelean system is held to have superseded, those of the Heroic Age, take for granted, as the ambience in which virtues and obligations can be meaningful, a kinship system more elaborate than what anthropologists have taught us to describe, apologetically, as "the nuclear family".

For the nuclear family is indeed in the modern world the only nub or residue of the *polis* that effectively survives; and it does not survive universally nor easily, as we all know. The nuclear family is, for good or ill, as much of community as widely persists among us; and if the Aristotelean virtues are to be preserved by us and handed down to the next generation, this confined and endangered unit of community is the only context in which that cultural duty can be discharged. (CMIL, 68-69).

Recapitulando, Davie ve en Milosz a un poeta moral por antisubjetivista, ditirámbicamente antilírico y epistemológica y políticamente aristotélico.

IV.3.2.4. Juicio crítico.

En la crítica daveana de Milosz hallamos una distracción fundamental: la no-distinción entre las leyes del arte y las leyes de la vida. Davie niega la autonomía artística, aplicando al arte las leyes de la vida. Sobre este punto, remitimos a lo dicho en otros capítulos.

Derivada de esta distracción, hallamos otra: la predicación de responsabilidad de la lírica. El poeta lírico puede o no ser responsable cívicamente, pero, en cualquier caso, siempre es responsable psicológicamente, por lo que: la denominación de “paria”, a nuestro juicio, carece de sentido. Davie, coherente con su esquema semiótico, defiende la hipostasiación del medio, en este caso del yo mediatizado por una instancia absoluta que es la institucionalidad (cfr. Apéndice I, Cuadro 3). Cabe contrastar su parecer con el de Stanford (1987: 737) para quien “the ‘meditative short poem’... is I believe the finest instrument available for examining and evaluating human experience, simple or complex”. El mismo

autor señala (1987: 737) que “complexity of experience is not confined to the twentieth century”.

En la visión davieana del yo hallamos una alterización, pues Davie consideraba a Pasternak un autor “writing for the most part so insistently as a private person” (SE, 262), y consideraba al autor ruso un poeta cívico al defender su derecho a la privacidad. Hallamos también, en su discusión sobre la lírica, omisión (no hay referencias a la psicología) y explicitación de fideísmo. Sobre ambos temas remitimos a lo expuesto en el capítulo I.

Añadamos que en este marco de hipostasiación del medio institucional se inserta su hostilidad a la noción de derechos humanos, hecho que puede constituir una distracción del derecho natural. Para nuestro comentario al respecto remitimos al capítulo I. Sobre la relación entre simbolismo y totalitarismo, véase lo allí expuesto.

Hallamos también, en la crítica davieana de Milosz, alterización: la forma abierta se acepta en él mientras que en otros se condena. El yo ditirámico de Milosz, por ejemplo, es positivo y el de *Leaves of Grass* primordialmente negativo. La razón, una vez más, es ideológica: Milosz se presenta -a través de Davie- como un poeta que responde al eidos de nuestro autor. Así, su obra está marcada por el objetivismo. Milosz es culto, clásico en tanto que su concepción de la poesía es impersonal y artificial, de filiación aristotélica teísta con reminiscencias cristianas.

Recapitulando, en la crítica davieana de Milosz, además de explicitación de fideísmo, hallamos distracciones, omisión y alterizaciones cuya razón, a nuestro juicio, es el conformismo ideológico. Davie como crítico de las literaturas rusa y polaca se rige, en suma, por el ya conocido conformismo.

TOMO II

INDICE DEL TOMO SEGUNDO

SEGUNDA PARTE: PRACTICA POETICA	7
I. PRIMERA ETAPA: AFIRMACION ARTISTICA (1955-1964)	7
I.1. Primera subetapa: afirmación ante sí mismo (1955-1961)	7
I.1.1. La dialéctica interna: Poema Inaugural "Homage to William Cowper"	9
I.1.2. La imaginación histórica: <i>Brides of Reason</i> (1955)	32
I.1.2.1. Análisis de "An English Revenant"	32
I.1.2.1.1. Análisis propiamente dicho	32
I.1.2.1.2. Influencias literarias de lengua inglesa	46
I.1.2.1.3. Procedimientos estilísticos	48
I.1.2.1.4. Temas planteados	48
I.1.2.2. Precisión y ejemplificación de la imaginación histórica	49
I.1.2.2.1. "Pushkin. A Didactic Poem"	51
I.1.2.2.2. "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass"	55
I.1.2.2.2.1. Análisis prosódico	55
I.1.2.2.2.2. Análisis temático	57
I.1.2.2.3. Observaciones al análisis de "Pushkin. A Didactic Poem" y "Hawkstead and Dachau in a Christmas Glass"	82
I.1.3. <i>A Winter Talent and Other Poems</i> (1957)	84

I.1.3.1. "The Priory of St. Saviour, Glendalough"	84
I.1.3.2. "Samuel Beckett's Dublin"	87
I.1.3.3. Lapidarismo	90
I.1.3.3.1. Escritura como <i>lapis</i>	92
I.1.3.3.2. Escritura como lápida	102
I.1.4. <i>New and Selected Poems</i> (1961)	109
I.1.4.1. "To a Brother in the Mystery"	109
I.1.4.2. "With the Grain"	113
I.2. Segunda subetapa: afirmación ante el mundo (1961-1964)	122
I.2.1. Análisis de <i>A Sequence For Francis Parkman</i> (1961)	124
I.2.2. Análisis de <i>Events and Wisdoms</i> (1964) y <i>Poems 1962-1963</i>	132
II. SEGUNDA ETAPA: BUSQUEDA METAFISICA (1964-1977)	153
II.1. Análisis de <i>Essex Poems</i> (1968)	155
II.2. Análisis de <i>More Essex Poems</i> (1964-1968)	188
II.3. Análisis de "In the Geography School"	208
II.4. Análisis de <i>Los Angeles Poems</i> (1968-9)	213
II.4.1. "England"	213
II.4.1.1. Observaciones al análisis de "England"	248
II.4.1.1.1. Observaciones estilísticas	248
II.4.1.1.2. Observaciones temáticas	251
II.4.2. Poemas históricos	252
II.5. ANALISIS DE <i>SIX EPISTLES TO EVA HESSE</i> (1970)	258
II.5.1. Análisis poemáticos	258
II.5.2. Observaciones al análisis de <i>Six Epistles to Eva Hesse</i>	282

II.5.2.1. Observaciones estilísticas	282
II.5.2.2. Observaciones semánticas	287
II.6. Observaciones al análisis de "Petit Thouars (Guide Michelin)"	289
II.7. Análisis de <i>The Shires</i> (1972)	291
II.7.1 Presencia del nombre propio	291
II.7.2. Presencia del elemento histórico	293
II.7.2.1. Historia personal	293
II.7.2.2. Historia colectiva	296
II.7.2.2.1. Historia literario-artística	296
II.7.2.2.2. Historia política	299
II.7.3. Intertextualidad	305
II.7.3.1. Interlingualidad	305
II.7.3.1.1. Interlingualidad francesa	305
II.7.3.1.2. Interlingualidad latina	306
II.7.3.1.3. Interlingualidad italiana	307
II.7.3.2. Intertextualidad propiamente dicha	309
II.7.4. Enunciados sin referencia onomástico-literaria	317
II.7.4.1. Análisis formal-conceptual	317
II.7.5. Observaciones al análisis de <i>The Shires</i>	327
II.8. <i>In The Stopping Train & Other Poems</i> (1977)	330
III. TERCERA ETAPA: ACEPTACION RELIGIOSA (1981-1995)	366
III.1. <i>Three for Water-Music</i> (1981)	367
III.1.1. "The Fountain of Cyanë"	369

III.1.2. "Wild Boar Clough"	382
III.1.3. "The Fountain of Arethusa"	393
III.2. <i>The Battered Wife & Other Poems</i> (1982)	409
III.2.1. Primera parte (material autobiográfico)	409
III.2.2. Segunda parte (acontecimientos, estados, amistades)	421
III.2.3. Tercera parte (religión)	445
III.2.4. Cuarta parte (traducciones e imitaciones)	453
III.2.5. Observaciones al análisis de <i>The Battered Wife & Other Poems</i> (1982)	464
III.3. <i>To Scorch or Freeze: Poems about the Sacred</i> (1988)	465
III.3.1. Lo sacro como para-doxa	468
III.3.2. Lo sacro como suprahumano	486
III.3.3. Otros aspectos de <i>To Scorch or Freeze</i>	506
III.3.3.1. Crítica a la modernidad	506
III.3.3.2. Análisis de dos poemas enteros	519
III.3.3.2.1. "The Thirty-ninth Psalm, Adapted"	520
III.3.3.2.2. "If I Take The Wings Of The Morning"	524
III.3.4. Valoración de <i>To Scorch or Freeze</i>	528
III.4. <i>Uncollected Poems</i> (1990)	532
III.5. <i>Poems & Melodramas</i> (1996)	550
III.5.1. <i>Poems</i>	551
III.5.1.1. Reflexiones personales	551

III.5.1.2. Meditaciones teológicas	555
III.5.2. <i>Melodramas</i>	569
CONCLUSION	587
BIBLIOGRAFIA	595
I. OBRAS DE DONALD DAVIE	595
1. Críticas	595
2. Antológicas	614
3. Poéticas	615
4. Autobiográfica	616
II. OBRAS SOBRE DONALD DAVIE	616
1. Compilación	616
2. Tesis	617
3. Entrevistas	617
4. Necrológicas	618
5. Libros	618
6. Reseñas y comentarios de obras	619
7. Artículos generales	625
III. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE <i>THE MOVEMENT</i>	636
IV. BIBLIOGRAFIA GENERAL	637

SEGUNDA PARTE: PRACTICA POETICA

I PRIMERA ETAPA: AFIRMACION ARTISTICA (1955-1964)

La primera etapa¹ de la producción en verso de Donald Davie abarca desde *Brides of Reason* (1955) hasta *Events and Wisdoms* (1964) y en ella Donald Davie se afirma como artista. Atendiendo ante quién se realiza esta afirmación artística, podemos dividir la primera etapa poética en dos subetapas: la primera, en la que Davie se afirma como artista ante sí mismo; y la segunda, en la que Davie se afirma como artista ante el mundo. La primera subetapa comprende desde *Brides of Reason* (1955) hasta *New and Selected Poems* (1961) y la segunda, desde *A Sequence for Francis Parkman* (1961) hasta *Events and Wisdoms* (1964).

I.1. PRIMERA SUBETAPA: AFIRMACION ANTE SI MISMO (1955-1961)

Esta primera subetapa, en la que Davie se afirma ante sí mismo como artista, se define por las siguientes características:

1. **Prosodia tradicional.** La mayoría de los poemas están versificados con metro y rima, con predominio del pentámetro.
2. **Espesor semántico.** Los poemas pertenecientes a esta fase son sobremanera densos: las palabras están cargadas de significado. Si

¹ Para una esquematización de la evolución poética de Davie, cfr. Apéndice I, Cuadro 6.

bien la concisión es una de las características de la obra poética de Davie, en este período dicha cualidad es especialmente notable.

3. **Contenido metapoético.** Numerosos poemas hablan, directa o indirectamente, de poesía. Davie expone su concepción poética en ellos y se define frente a otras poéticas.

Para ilustrar estas características, vamos a analizar varios poemas representativos de libros incluidos en esta primera subetapa². No nos detendremos en el estudio prosódico de los mismos, por estar éste esquematizado en el apéndice VII. El espesor semántico quedará automáticamente demostrado por la necesidad de prolijos análisis para desentrañar el significado de los poemas escogidos. Nuestro análisis se centrará, por consiguiente, en dilucidar el contenido metapoético de los poemas que analizamos.

Comenzaremos dicho análisis por el estudio del poema inaugural de los *Collected Poems 1950-1970* y de varios poemas de *Brides of Reason*, el primer volumen poético de Davie. Nuestros análisis de los poemas de este libro serán especialmente detallados: al ser el primer volumen poético, hemos

² El poema "Tiger at the Movie-Show", escrito en 1949 e incluido en 1996 en *Poems and Melodramas* (pp. 28-29), ya tiene un contenido metapoético. En él se defiende la concepción del poema como artefacto, representado por una canasta y sacralizado como "the wickerwork of the roundsman and Redeemer" (v. 44). Parejamente, se presenta la poética moderna, representada por el tigre del título, como destrucción de esa creación (vv. 7-10), falta de respeto a la realidad (vv. 22-25), indiferencia hacia la tradición (vv. 29-30) y domesticación de la misma (vv. 20-28, 38-39). Dicha poética considera no el producto artístico, sino el proceso -"the ceremonies of creation" (v. 16)-, es impresionante como espectáculo (vv. 32-34), pero no es "properly speaking, Art" (v. 34). Se la juzga además como complejo de superioridad, "wish to be clever / Or a superior person" (vv. 36-37) y se la califica de "farrago / Of decadence" (vv. 35-36). Fiel a su poética del *wit*, el tigre no es símbolo, sino un emblema que, al modo barroco, hace explícito aquello que representa.

creído oportuno dilucidar desde el comienzo los elementos que configuran la poética de Davie.

I.1.1. La dialéctica interna: Poema Inaugural: “Homage to William Cowper”.

Este poema es el que inaugura los *Collected Poems 1950-1970*. Es, por consiguiente, el más antiguo o de los más antiguos de los recogidos en esa colección. Temáticamente, ilustra magníficamente un gran eje de la poesía de Davie, la dialéctica interna. Dado que el poema es explícitamente una construcción intertextual, remitimos a la reproducción de la poesía-fuente de Cowper en el Apéndice III, texto 6.

Comienza el poema evocando el pinzón real de Mr. Throckmorton y exclamando: “Domesticate that comfortable bird!” (v. 2). El pájaro es cómodo por llevar una vida muelle. La domesticación se refiere a la educación del pájaro. En el poema de Cowper ésta se presenta como el aprendizaje del canto por el ave:

And though by nature mute,
Or only with a whistle blest,
Well-taught, he all the sounds express'd
of flagelet or flute.

(vv. 9-12)

El verso segundo enfatiza así la importancia de la educación, pues se insiste en domesticar un animal ya domesticado.

A continuación tenemos otra imagen animal: “But still the deer has wandered from the herd, / The Bard was not articulate for long”. Tenemos así un

paralelismo entre “bard” y “bird” —ambos son cantores articulados—, reforzado por la similitud fonética entre ambas palabras y por la tradicional asociación de la poesía al canto. El hecho de que el poeta (“bard”) se “desarticulara”, esto es, perdiera el control al salirse el ciervo del ganado, hace que demos al ciervo una carga metafórica. En la poesía, hay una amenaza, que, como veremos, aparece repetidamente a lo largo de la obra de nuestro autor.

Ahora bien, si el pájaro es la imagen de la domesticación de la naturaleza por parte del ser humano, el ciervo lo es, en la tradición occidental, de los apetitos sensuales en lo que tienen de más puramente animal y de menos humano. La cultura, representada por el pinzón real amaestrado, se contrapone a la naturaleza instintiva, representada por el ciervo. Este carácter instintivo —y por tanto irracional y desordenado— que tiene la naturaleza se ve subrayado por el hecho de que el ciervo se ha apartado del rebaño. El rebaño, que representa un mínimo orden en ese mundo de pulsiones primarias, ha sido abandonado.

Al instinto se le da, como vemos, rienda suelta. La estructura sintáctica de la oración no hace sino insistir en esta oposición naturaleza (instinto) / cultura (humanidad). Las conjunciones coordinativas adversativas “but” y “still” introducen una enfática contraposición con el mundo domesticado de los versos uno y dos. Si “but” indica una mera contraposición, “still” va más allá: no sólo refuerza la idea de contraposición, sino que introduce un matiz de transgresión. A pesar de todos esos esfuerzos por domesticar una animalidad ya domesticada, ésta reaparece en su forma más cruda. Hallamos así un paralelismo semántico entre el verso tres y

los versos uno y dos: a la intensidad del esfuerzo de domesticación corresponde la intensidad de la pulsión instintiva y anárquica.

El verso cuarto constituye el balance provisional de la tensión entre las dos fuerzas: el bardo, asociado, como hemos visto, con el pájaro y con la naturaleza domesticada, no puede mantener por mucho tiempo su articulación, pues la anarquía de la pulsión instintiva le amenaza. Davie, al remitirnos en este poema a la composición de Cowper "On The Death of Mrs. Throckmorton's Bullfinch", hace que asociemos el ciervo de su poema a la rata del poema cowperiano. Ambos animales realizan una salida y desempeñan idéntica función de antagonistas: la rata, del pájaro y el ciervo, del bardo. Es más, dada la asociación "bird"/"bard" en el poema de Davie, toda la fábula de la composición de Cowper queda incorporada al poema de Davie como símbolo de la oposición entre poesía, cultura y naturaleza domesticada por un lado y pulsión instintiva, anarquía y destrucción por otro.

Avala esta interpretación el que en el texto de Cowper la rata antagonista se presente como una bestia que actúa en la oscuridad guiada por puro instinto (el subrayado es nuestro):

Night veil'd the pole -all seem'd secure-
When led by instinct sharp and sure,
Subsistence to provide
A beast forth-sallied on the scout.
(vv. 31-34)

Recordemos, en este sentido, que las pulsiones instintivas han sido a menudo calificadas de “oscuras”, en contraposición con la “luz” de la razón y de lo apolíneo.

Así, al acabar la primera estrofa, tenemos ya planteadas las oposiciones fundamentales del poema: poesía = articulación = naturaleza domesticada = razón (orden) = humanidad (representadas por el pinzón real) frente a inarticulación = naturaleza salvaje = instinto (desorden) = animalidad (representada por la rata y el ciervo). Estas oposiciones son resumibles en las oposiciones cosmos/caos, logos/farfolla y civilización/barbarie.

Para Davie, tal como lo expresa en este poema y defiende en POD, la poesía es logos, palabra ordenada y articulada por la razón. Frente a esta palabra apolínea que es la poesía se alza la palabra dionisiaca: la palabra informada no por la razón, sino por las pulsiones instintivas. Para la razón esta palabra dionisiaca resulta palabra desarticulada, farfolla: barbarie, en su sentido etimológico de “bar-bar” (bla-bla-bla), discurso incoherente e ininteligible por la civilización (logos) que es Grecia.

Davie, al negativizar así lo dionisiaco (posiblemente debido a su trasfondo puritano), toma partido por lo apolíneo. La barbarie de la palabra dionisiaca para él no es sólo etimológica, sino real. El logos es la fuerza que articula y construye no sólo la frase, sino la sociedad. Destruir el logos es destruir la articulación social. Como escribe en POD, 99: “One could almost say ... that to dislocate syntax in poetry is to threaten the rule of Law in the civilized community”. De ahí que,

para Davie, la palabra tenga siempre una dimensión cívica que confiere al poeta una especial responsabilidad. Por ello, fiel a sus convicciones, Davie siempre se ha ocupado de los asuntos de la polis. La *polis* conforma la *politeia* (el estado, la *res publica*) que es, a su vez, el asiento del *politismós*, la cultura, la civilización.

Dada esta visión de la poesía, la responsabilidad que tiene el poeta no es sólo lingüística (articular las palabras lógicamente), sino también moral. Ampliando lo dicho por Davie en POD, podemos denominar civilización a esta concepción de la sociedad en la que el individuo es ciudadano (*civis*) de una estructura humana regida por normas racionales. Así entendido, el logos es la base misma de la civilización, la piedra angular de esa estructura. De ahí que escriba en “Mustered into the Avant-Garde” (*Uncollected Poems*, CP 90, 449-450): “The whole dammed army depends on/them to know where it's going”.

El acto poético es un acto moral, cívico por tanto y, en la medida en que es cívico, político. Ejemplo de esta concepción poética es que el verso final de “Among Artisans' Houses” —poema que abre *Brides of Reason* (1959)— hable de “The moral shape of politics”.

En virtud de esta concepción cívica de la poesía, la misión del poeta en la civilización (*politismós*) es la de edificar: edificar lingüísticamente, que equivale a edificar moralmente. Como reflejo de esta concepción, la imagen de la piedra, de la escultura y de la arquitectura como metáfora de la poesía es el eje vertebrador de la poética davieana. Como él mismo escribe en el prefacio a *Studies in Ezra Pound* (p. 8), “an analogy between the arts of sculpture and poetry —would come

to dominate and direct my thinking about not just Pound's poetry but *all* poetry, including my own." Por ejemplo, en el poema citado, "Among Artisans' Houses" la arquitectura es la imagen del sentido cívico. Así, se habla de: "Resourcefulness of citizens" (v. 9), "an outcome of the civil sense". (v. 11), "a civilization, in its way, / Its rudiments or its decay" (vv. 13-14) y de "The strong ... tone / Of mutual respect, that cries / Out of these small civilities?" (vv. 19-21). Como consecuencia de esta idea de "civility" se pasa —mediante una relación de efecto a causa— a la de sociedad orgánica:

It could occur, perhaps, only here
...
Where continuity is clear
From Drake to now, where life is bound
Still, though obscurely, to the gear
Traditionally maritime,
And sanctioned by the use of time.
(vv. 22; 24-28)

Fiel a esta concepción de la poesía, Davie defenderá siempre el poema como artefacto, informado por la razón, frente al poema como organismo, informado por la intuición.

Dentro de este afán edificante se enmarca también el antimitologismo y el prosaísmo de Davie. Si el logos es la base de la civilización, la palabra informada por el mythos —por las fuerzas irracionales de la psiqué— ha de ser descartada por su potencial destructivo para la civilización. Para Davie, según escribe en TTE, 53 ("Art and Anger"), la poesía es logos:

It is suggested to us that "the poet has a stake in the irrational, in the forces which both create poetry and destroy social order; the poet also has a stake in preserving social order and his cultural heritage. "Still going by Alexander Pope as my mentor and exemplar, I deny the first stake, and affirm the second (sic).

La poesía informada por el *mythos* se considera egoísta y falsa³. En *Six Epistles to Eva Hesse*, donde Davie defiende explícitamente su concepción de poesía lógica y neoclásica frente a la poesía mítica del *modernism*, podemos leer:

But rhyme in less licentious mode
Ensures a wavering switchback road
Which, I aver, I trust much more
Than five five-lane free-verse highways for
Egotists to roar along
In self-enclosed unmeasured song.
Theirs are the closed forms, theirs the flat
Fiat of synopsis that
Makes every goddess the Great Mother
And women types of one another,
And Hathor, Circe, Aphrodite
One pair of breasts inside one nightie.
That closed-in Kosmos served by myth
Is just what Rhyme must quarrel with.
(Third Epistle, vv. 67-80)

El *mythos*, como vemos, es moralmente egoísta —y por tanto carece de dimensión cívica— y epistemológicamente falso, pues hace tabla rasa de las distinciones observables en la realidad.

Dado que el *mythos*, en tanto que dimensión irracional, es una fuerza potencia(lidad) de la psiqué, se hace necesario contenerla por medio de la sumisión al *logos*. En *POD*, 5, Davie insiste en que en ciertos autores “a selection has been made and is continually being made, that words are thrusting at the poem and being fended off from it” y en que (*POD*, 130) “the struggle with the medium issues in a moral conquest”.

³ Cfr. III.1. de 1ª parte.

Esa lucha da como resultado las latencias o ausencias: huellas que testimonian las posibilidades no actualizadas, desechadas por el poeta y que, *in absentia*, evocan la fuerza del desarrollo negado y revelan el control racional del poeta. Ese control racional hace que literalmente esas potencialidades brillen —sobresalgan elocuentemente— por su ausencia. El poema “Rejoinder to a critic” (*A Winter Talent and Other Poems*), por ejemplo, refleja el reproche que Davie hace a un crítico por no haber entendido este planteamiento poético. En la tercera estrofa de dicho poema (CP 70, 65), leemos:

'Alas, alas, who's injured by my love?'
And recent history answers: Half Japan!
Not love, but hate? Well, both are versions of
The 'feeling' that you dare me to... Be dumb!
Appear concerned only to make it scan!
How dare we now be anything but dumb?
(vv. 18-23)

Como podemos ver, el crítico insta a nuestro autor a que muestre sentimiento, pues el poeta parece sólo interesado en escandir versos. Davie le responde que ese sentimiento, en tanto que impulso irracional descontrolado, es una fuerza destructiva, tal como lo demuestra la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima. En este sentido, el signo de admiración tras “scan” y “dumb” es doblemente significativo: por un lado, reproduce la sorpresa del crítico ante la poesía de Davie; por otro, recoge la sorpresa de Davie ante la incomprensión del crítico y la defensa apasionada que Davie hace de su concepción poética. La admiración resulta, así, irónica, tal como la interrogación tras “numb”. El contenido no irónico nos lo revelan los dos últimos versos y la rima “dumb”/“numb”. La única postura poética decorosa es parecer sencillo, mecánico e insensible.

El lector sabrá que esa sencillez e insensibilidad aparentes no son sino el negativo que, tanto en la lectura como en la escritura del poema, se revela como un sentimiento intenso deliberadamente “ausentado” por el poeta. Davie, defensor de un contrato tácito entre autor y lector, escribe al respecto:

There were certain writers who agreed with themselves to write as if such contracts existed between writer and reader, although they knew that didn't exist, and couldn't. This is a quite different matter: a deliberate stratagem undertaken so as to will into being conditions which ought to exist, but don't. And for those of us who have survived as writers from the 1950s into the 1970s it is still the only honourable stratagem that we can practise —to act as if the writer and his readers were still the civilized people that they may have ceased to be. (AE, xiii)

En esta línea, podemos decir que gran parte de la poesía de Davie es ironica y llena de *understatement*. Por ello, tal y como él mismo escribe (THBP, 186), en su consciencia del lenguaje como acto ejecutado dentro de un código social Donald Davie está de lleno en la tradición idiomática inglesa.

Consecuencia de su afán edificante es el prosaísmo⁴. Si para la modernidad poesía es, ante todo, palabra del mythos, caracterizada por metáforas irracionales, en cambio, la poesía —tal como la concibe Davie—, es esencialmente logos. Para ser plenamente logos, la poesía ha de ser prosaica, es decir, ha de estar muy cercana a la lengua. Por lengua entendemos “un sistema verbal de articulación conceptual y, por tanto, lógico” [Bousoño 1985 I: 230]. La importancia edificante en tanto que civilizadora de la prosa la demuestra la afirmación de J.S. Philimore recogida en TTE, 198: “a barbarous people may have great poetry, they cannot have great prose”.

⁴ Cfr. Preliminares B y I.1. de la 1ª parte.

Esta concepción de la poesía como logos que es cívico, moral, político, artístico y prosaico hace de Davie, como ya hemos dicho, un defensor de lo apolíneo y lo situará literariamente en el clasicismo. No es de extrañar, por ello, que para él el siglo XVIII constituya el ideal poético por excelencia. Tanto es así que podemos afirmar que nuestro autor es, en sus propias palabras, un “naturally intelligent conservative” convertido en “reactionary” (THBP, 174). Por tal entendemos, con Kenneth Minogue (Oakland 1985, 150), “someone with a clear and comprehensive view of an ideal world we have lost.”. Como vemos en POD y en otros escritos críticos, para Davie la destrucción de ese mundo comenzó en el romanticismo al dar éste rienda suelta a lo dionisiaco y al mythos⁵.

Desde esta perspectiva apolínea, comprendemos que el escritor británico se declare admirador y defensor del siglo dieciocho⁶. De ahí que, en su voluntad de recuperar ese mundo ideal, Donald Davie se afirme, en el verso quinto de “Homage to William Cowper”, como “a pasticheur of late-Augustan styles”. En este caso, la factura del poema es un reflejo de lo que en él se dice, pues la dicción pura de los *quatrains* que componen el poema es característica de la poesía augústea en general. El adjetivo de “late” es interpretable, a la luz del título, como un homenaje a William Cowper (1731-1800), cuya producción poética salió a la luz hacia finales del siglo dieciocho. También como homenaje a William Cowper podemos calificar el verso sexto “I too have sung the sofa and the hare”. Este verso recuerda el inicio del libro primero de “The Task”, de William Cowper,

⁵ Cfr. II.3. de 1ª parte.

⁶ Cfr. II.2. de 1ª parte.

titulado, precisamente, "The Sofa". El comienzo de dicho libro es como sigue (las mayúsculas son del texto): "I SING THE SOFA. I, who lately sang / truth, Hope, and charity" (vv. 1-2, Cowper [1967:129]. Por lo que a la liebre respecta, Davie se refiere al poema de Cowper "Epitaph on a hare" [1967:352-353]. El verso séptimo también puede considerarse como otro homenaje a dicho autor.

Si en la estrofa anterior la oposición control racional / descontrol irracional estaba representada por el pinzón real por un lado y la rata y el ciervo por otro, en este séptimo verso el "private air" representa el control racional que ha domesticado, sometido, el descontrol irracional, representado por "nightmare". En este punto el verso séptimo es el inverso del tercero. Si en el tercero el ciervo se aparta del rebaño, rompiendo el mínimo de orden en el mundo instintivo, en el séptimo verso la pesadilla es domesticada y obligada a someterse al orden del "private air". Ese "private air", al igual que ocurría con el pinzón real amaestrado, no es sino la poesía en tanto que la naturaleza domesticada y ordenada por la razón: la victoria del logos apolíneo sobre el mythos y las fuerzas dionisiacas de la psiqué.

En el poema de Cowper "On the Death of Mrs. Throckmorton's Bullfinch" (CW, 384) el pinzón real tiene una pesadilla ("nightmare") que se expresa, poéticamente, con lenguaje sereno, no exaltado:

Just then, by adverse fate impress'd,
A dream disturbed poor Bully's rest;
In sleep he seem'd to view
A rat, fast-clinging to the cage,
And, screaming at the sad presage
Awoke and found it true.
(vv. 43-48)

Si tenemos en cuenta que el pinzón real representa la poesía, podemos interpretar que el “made nightmare ride upon a private air” se refiere no tanto al contenido del sueño, sino a su forma ecuánime y mesurada de expresarlo. Desde esta perspectiva tenemos una triple serie de identificaciones: de igual manera que el pinzón real no transgrede los límites de su jaula (no descontrola) aún teniendo una pesadilla, así Cowper no expresa de manera descontrolada la pulsión irracional (la pesadilla y el posterior asesinato del pinzón real) y, del mismo modo, Davie, siguiendo a Cowper, somete al control racional la expresión de los contenidos y fuerzas irracionales. Davie, fiel al clasicismo, defiende la medida apolínea y da prueba de “a valuable urbanity, a civilized moderation and elegance” (POD, 27).

Seguidor del horaciano “aequam memento rebus in arduis servare mentem”, Davie diferencia entre el contenido (fondo) —que puede ser de índole subjetiva o irracional— y la expresión (forma) que ha de ajustarse a las normas —objetivas— de la lengua primero y el arte (poética) después. Bajo ningún concepto un contenido irracional puede subvertir el orden lógico y su manifestación, la dicción pura. Para expresar ese contenido irracional y observar el decoro, el poeta recurre al desajuste entre forma y fondo. Dado que autor y lector comparten un código común, ese desajuste resulta expresivo en sí mismo: lo no dicho, en tanto que se sabe no dicho y es pura potencialidad, resulta más elocuente al brillar por su ausencia. De ahí que Davie, en sus *Notes* (CP 70, 299) diga que (el subrayado es nuestro): “Cowper's poem', On the Death of Mrs.

Throckmorton's Bullfinch', in its controlled hysteria, is surely one of the most frightening poems in English".

Aquilatando más lo dicho sobre dicha oposición, estamos ahora en condiciones de afirmar que la polaridad control racional / descontrol (pulsión) irracional no es una oposición meramente estática, sino que constituye el proceso dinámico que está en la génesis misma de la poética davieana.

La poesía de Davie, a nuestro juicio, es el resultado de esa lucha interior contra las "alarmingly unruly proclivities in one's self" (TTC, 73). El verso de nuestro autor es un verso agónico. Psíquica y poéticamente, este conflicto constituye una verdadera oposición dialéctica en la que la tesis la constituye el control racional la antítesis, la pulsión irracional descontrolada y la síntesis la victoria del control racional (logos) con la huella de la pulsión irracional en forma de latencia o ausencia. De ahí que en el verso octavo Davie escriba: "and hearths, extinguished, send a chill for miles". La imagen de dicha lucha —y de la victoria del logos— será para Davie la del cantero o escultor que da forma a la piedra y que vence, al informarla con su idea, la resistencia que la piedra le ofrece.

En el poema que analizamos, el impulso irracional representado por el calor de "hearth" es suprimido, pero el saber que ha sido suprimido provoca escalofríos. El tener la certeza de que al autor en el momento de la composición se le han presentado posibilidades de desarrollo poético que él deliberadamente ha suprimido hace que esas posibilidades —si bien abortadas— subyazcan en el poema e, *in absentia*, formen parte de él. El lector sabe no sólo que algo (unas

potencialidades) han sido suprimidas, sino que vislumbra lo que ha sido suprimido, pues ambos —lector y autor— comparten un mismo código literario. Este código, no escrito, forma parte de lo que Donald Davie llama (AE, xii) “tacit compact between writer and reader”. Lo que se dice sirve, pues, para que lo que no se dice sea más elocuente, de ahí ese “chill” que se propaga “for miles”.

En el caso del poema de Cowper, la dicción pura no es más que el negativo o la celosía que deja adivinar el horror de la escena. Davie, que se proclama seguidor de Cowper en ese modo de poetizar, se define a sí mismo como un “winter talent” (CP 70, 63). Al concluir el poema homónimo, Davie escribe: “Better still to burn / Upon that gloom where all have felt a chill” (vv. 11-12). El orden, que normalmente se considera rígido y frío (inhumano), constituye en Davie una auténtica vocación poética. Esta vocación de orden se refleja sintácticamente en la tercera estrofa del poema “Homage to William Cowper”. Sintácticamente, los tres primeros versos de la estrofa presentan un paralelismo. El primero, el verso noveno, se compone de dos sintagmas nominales formados por “this” + adjetivo calificativo + sustantivo. El segundo, el verso décimo, se compone también de dos sintagmas nominales encabezados por el mismo adjetivo demostrativo. El segundo sintagma es análogo a los del verso noveno. En el primer sintagma, en cambio, el deíctico se presenta en su forma plural (“these”), y en lugar de un adjetivo calificativo, tenemos dos sustantivos unidos por la conjunción coordinativa copulativa “and”.

En el tercer verso de la estrofa, el undécimo, hallamos un solo sintagma nominal también encabezado por el deíctico, en su forma plural “these”, seguido

de un adjetivo calificativo, un sustantivo y un grupo preposicional compuesto por “of” + adjetivo distributivo + sustantivo. Este paralelismo sintáctico dado por la reiteración de sintagmas nominales encabezados por el mismo deíctico (ya sea en su forma singular o plural) produce una sensación de un orden rígido, carcelario incluso por su repetición, que se ajusta perfectamente al contenido semántico que en estos versos se expresa. Semánticamente, no hay en el poema ningún antecedente que pueda servir de referente a “this” o “these”, por lo que, en vez de catáfora o anáfora, nos hallamos ante un caso de autorreferencialidad: los referentes de los deícticos no son otros que el poema mismo.

Coherente con la constante alusión a William Cowper, esta autorreferencialidad tiene dos horizontes: uno apunta al pasado, a la obra de Cowper, y otro al presente, al poema de Davie. A Cowper aluden el “costive plan” en tanto que control racional extremado (recordemos la “controlled hysteria”), la “dense upholstery” en referencia al libro “The Sofa” y los “mice and kittens” en posible alusión al poema “The Colubriad” [Cowper, 1967:710-341] en el que aparecen estos últimos animales. A Cowper también aluden la “constrictive rhyme” y los “small Infernos of another time” en tanto que la rima constrictiva —y la consiguiente rigidez prosódica y sintáctica— es un elemento del control racional que constituye un “pequeño infierno” por lo riguroso de sus exigencias. En consonancia con la factura de este poema, Elon (1983: 102), relaciona el rigor formal con la contención emotiva: “The wish to control the irrational extremes of love and hate is expressed in a style strictly controlled by formal devices of meter, rhyme, and stanza pattern”.

Davie, actualiza la poética de Cowper al hacerla suya, la actualiza y es esa actualización la que le permite referirse a su propio poema como (el subrayado es nuestro):

This costive plan, this dense uphostery,
These mice and kittens, this constructive rhyme,
These small Infernos of another time.
(vv. 9-11)

Davie se identifica con Cowper, con lo que los dos horizontes de la autorreferencialidad se superponen en uno. Tan sólo el “of another time” establece una clara perspectiva temporal desde el presente y reconoce la historicidad del modelo poético. Por lo demás, el presente (poema davieano) actualiza el pasado (poética cowperiana) y el pasado se convierte en modelo gracias a su actualización en el presente. Estos tres versos corroboran el verso quinto en donde Davie se proclama “a pasticheur of late-Augustan styles”.

Aquilatando más el alcance de la autorreferencialidad, cabe señalar que el poema de Davie —y en especial estos versos— son metafóricamente lo que en ellos se dice: “costive plan”, en tanto que en el poema no hay absolutamente ninguna licencia o concesión a lo irracional; “dense upholstery” en tanto a que —como estamos viendo— las palabras están preñadas de significado; “mice and kittens” en tanto que en el poema se alude a un antagonismo (orden racional / desorden irracional); “constrictive rhyme”, pues el esquema de la rima —ABBA— es rígido y limita; y “small Infernos of another time” en tanto que son propios de una época pasada (la augústea) los rigores poéticos que exigen al poeta un sacrificio de su deleite en lo irracional. Por todo ello podemos decir que los versos

noveno, décimo y undécimo no son sólo autorreferenciales, sino que son metapoéticos: poesía que habla sobre la poesía.

El mismo carácter metapoético y autorreferencial podemos atribuir al verso duodécimo con el que se cierra la tercera estrofa: "What's all this modish Hecuba to me?". El guión situado al final del verso once permite considerar los versos nueve, diez y once como una unidad e interpretar que el "this" del verso doce, al estar en posición de final de estrofa, tiene un significado recapitulador y hace referencia a la poética neoclásica (cowperiana, davieana) descrita en los tres versos precedentes. Asimismo, el valor acumulativo de esta referencia se ve reforzado por la anteposición de "all" al adjetivo demostrativo.

Semánticamente, el valor de "modish" es doble: uno, como mero adjetivo calificativo y otro, como epíteto. Como mero adjetivo calificativo "modish" significa "a la moda" y hace referencia a la popularidad de la poética neoclásica en los años cincuenta. Tal como escribe Hamilton (1972):

Almost every young university poet had become a Movementeer; the Oxford and Cambridge magazines, the Fantasy Press pamphlets, the column-ends of many of the weeklies, were brimming over with neatly tailored ironies, with feeble neo-Augustan posturings and effortful Empsonian pastiche.

Por otra parte, "modish" significa elegante: un adjetivo calificativo que, sin embargo, resulta ser un epíteto puesto que Hécuba o Hécabe, la esposa principal del rey de Troya Priamo, se caracteriza por su figura siempre majestuosa (Cfr. Falcón, Fernández-Galiano, López, 1980: 281).

Al calificar la poética neoclásica de elegante, Davie se reafirma en su concepción estética según la cual, como afirmará en el poema "Ezra Pound in Pisa" [*Essex Poems* (1969) (CP 70, 188)], "Excellence is sparse". La constricción, connotada por los adjetivos "costive", "dense", "constrictive" y denotada por el sustantivo "Infernos", es el medio de la elegancia. Tal como escribirá en ED, su ideal estético clásico es el calvinista de "simplicity, sobriety and measure" (ED, 23). No obstante, Davie se pregunta por el significado personal que para él tiene esa estética. La interrogación "What's all this modish Hecuba to me?" (v. 12) deja traslucir la duda —su no convencimiento pleno al— respecto y vislumbrar su lucha interior entre cosmos y caos.

Buena prueba de este conflicto interior y del caos (lo irracional) como posibilidad poética es el verso trece con que se abre la cuarta y última estrofa: "Most poets let the morbid fancy roam". Semánticamente, "roam" se hace eco del "wandered" del ciervo del verso tres y del "forth-sallied" "a beast" (v. 34) (la rata) del poema de Cowper. El sujeto del verbo "roam", "morbid fancy", refuerza este paralelismo semántico: tanto la rata como el ciervo representan, como hemos visto, la pulsión instintiva, el desorden de las fuerzas irracionales de la psiqué. "Fancy", del mismo modo, se incluye dentro de estas fuerzas psíquicas irracionales y desordenadas. El adjetivo "morbid", por otra parte, no hace sino reiterar la negativización de dichas pulsiones.

El verbo "let", a su vez, acentúa esta oposición entre control racional y descontrol irracional. "Let" indica una indulgencia en lo irracional e, implícitamente, un control racional que no es lo suficientemente fuerte como para imponerse. Este

débil control racional que se refleja en el verso trece es justo lo contrario de la severa constricción presentada en los versos nueve, diez y once. Del mismo modo, el sujeto "most poets" del verso trece contrasta con el "me" del verso doce. Esta oposición —la mayoría de los poetas \Rightarrow descontrol irracional / yo \Rightarrow control racional— constituye la afirmación de Davie como artista. Davie se define como poeta por la racionalidad y, con modificaciones, esta identificación con los valores del clasicismo la observará a lo largo de toda su vida.

Cabe recordar, sin embargo, que la racionalidad de Davie es una racionalidad agónica, en lucha contra lo otro, lo irracional. La amenaza de la alteridad está siempre presente. De ahí que en verso catorce escriba: "The squalid rat broke through the finch's fence".

La rata, que representa el descontrol irracional, es "squalid" tanto a nivel literal —véase *supra* su descripción en el poema de Cowper— como a nivel metafórico, por ser la imagen de las pulsiones desordenadas. La irracionalidad, una vez más, se negativiza; sin embargo, se le confiere un violento poder de irrupción en el orden racional. La rata irrumpe en la verja del pinzón real. Literalmente, así ocurre en el poema de Cowper.

Semánticamente, la verja se asocia con el rigor casi carcelario del control racional al que hace referencia la estrofa tercera. Si de por sí el pinzón real representaba la naturaleza domesticada, ordenada, la verja del pinzón representa racionalidad sobre racionalidad, un orden sobre otro orden. La pulsión irracional irrumpe en el orden racional pese a todas las precauciones de éste. Teniendo en

cuenta este significado metafórico, podemos afirmar que la estructura sintáctica del verso catorce constituye semánticamente una inversión de los roles de la oración gramatical del verso trece. Si recordamos que para Davie poesía es control, en el verso trece el principio de control representado por "most poets" es activo, agente, mientras que en el verso catorce el mismo principio, representado por "the finch's fence" es pasivo, paciente. Del mismo modo, en el verso trece el principio de descontrol, "the morbid fancy", es objeto de la oración gramatical —recibe la acción—, mientras que en el verso catorce ese mismo principio, representado por "the squalid rat", es el sujeto de la oración gramatical, el ejecutor de la acción.

Este paralelismo invertido pone de manifiesto, por una parte, el carácter equivalente de las fuerzas antagónicas (ambas pueden ser activas o pasivas) y, por otra, la vulnerabilidad de la razón: "let" implica permisividad y la verja del punzón real, pese a representar racionalidad sobre racionalidad, ha sido destruida. Esta verja, según se nos aclara en el verso quince, era una jaula. Literalmente, Davie se refiere al poema de Cowper. Semánticamente, el pinzón real, a pesar de estar domesticado, sigue siendo un animal. La pulsión instintiva es una potencialidad, real en él. De ahí la necesidad de la jaula: metafóricamente, el control racional pone límites a la posible expansión de lo irracional. Pese a estas precauciones —"still"—, la jaula "was no defence". Como en los versos trece y catorce, queda en evidencia la vulnerabilidad de la razón.

En este sentido, cabe señalar que el temor es uno de los temas centrales de Davie. En el libro *In the Stopping Train and Other Poems* Davie incluye un

poema titulado "His themes" en el que "fear" figura junto con "loss" y "duty". Por su parte, en TTC, 20 escribe: "My strongest and most common emotion has been fear". El temor a la pérdida —a perderse, a convertirse en lo otro— hace que Davie se aferre al deber. La misión del deber (poético, cívico) es justamente la de evitar la intrusión de lo otro irracional y salvaguardar así las bases de la cultura. El propio Davie, en SEP, 145 suscribe la idea augústea de civilización:

Pound's whole philosophy of history is in the strictest sense 'Augustan' that is to say, like Pope and Swift (but not Addison) he sees the course of human history in terms of prolonged 'dark ages' interrupted by tragically brief luminous islands of achieved civilization, for which the Rome of Augustus stands as the type (Pound's very marked preference for the Roman as against the Greek culture is another aspect of his Augustanism). Like Pope at the end of the *Dunciad*, Pound has written and acted as if the precarious islands of achieved civility were maintained only by unremitting vigilance on the part of a tiny minority, typically a group of friends, who must continually (and in the end, always vainly) stop up the holes in the dikes against which the sea of human stupidity, anarchy, and barbarism washes incessantly.

Este esfuerzo es necesario pues, tal como leemos en el verso dieciséis, el último del poema, "For Horror starts, like Charity, at home". Esta afirmación afina la interpretación que Davie hace del poema de Cowper. En un plano más literal, "Home" es la casa de Mrs. Throckmorton. En un plano menos literal, "home" es el propio pinzón real, pues es él quien primeramente conoció —en sueños— (vid *supra*) el horror. En un plano ya metafórico, "home" es la psiqué del poeta, pues en ella se asientan las pulsiones irracionales. A la luz de esta última interpretación, lo otro irracional no es propiamente otro (rata, ciervo), sino que está dentro del yo (el pinzón por sí sólo concibe en sueños el horror).

La ruptura de la frase hecha "Charity begins at home", sobre la que se basa el verso dieciséis, confirma esta idea. Unas ligeras modificaciones —cambio de sujeto ("Horror", en vez de "Charity"), cambio de verbo ("starts" en vez de "begins")

y la inclusión en “Charity” en una frase comparativa entrecomillada con “like”— cambian por completo el sentido de la frase y dejan traslucir lo irracional. Lo otro se instala en el seno mismo del logos. Para más agravio, la oración gramatical comentada va, precedida de la conjunción causal “for”, la cual va, a su vez, precedida de dos puntos. No sólo lo irracional está instalado en el logos, sino que es, a la postre, explicable por el mismo logos. La oposición logos/irracionalidad no resulta así un antagonismo externo entre lo uno (poesía) y lo diverso (sinrazón): es una dialéctica interna del propio lenguaje⁷.

Para mayor claridad esquematizamos en un cuadro sinóptico, a modo de recapitulación, las oposiciones presentadas en “Homage to William Cowper”⁸.

⁷ Cfr. I.3. y I.4. de la 1ª parte sobre la metaforicidad y libre asociación como potencialidades irracionales del lenguaje.

⁸ Cfr. I.3. y I.4. de 1ª parte y cuadros de Apéndice I.

DIALECTICA INTERNA

+	-
razón intelecto racionalidad orden control cultura humanidad articulación civilización ↓ edificar ↓ poema = artefacto prosaísmo (lengua) insinuación latencia rigor austeridad contrato tácito autor-lector ↓ S. XVIII	instinto <i>fancy</i> irracionalidad desorden descontrol natura animalidad desarticulación barbarie ↓ derribar ↓ poema = organismo poeticidad (sustitución) explicitación patencia laxitud prodigalidad ausencia de contrato autor-lector ↓ S. XIX-XX
Apolo Cosmos Logos Polis	Dionisos Caos Mythos Ego
YO (UNO)	OTRO (DIVERSO)

Esta dialéctica interna se imbrica en el otro gran eje de la poética davieana: la imaginación histórica. Para ilustrar esta última analizaremos varios poemas de *Brides of Reason* (1955).

I.1.2. La imaginación histórica: *Brides of Reason* (1955)

I.1.2.1. Análisis de “An English Revenant”.

I.1.2.1.1. Análisis propiamente dicho.

Primera Parte

En el segundo poema largo de *Brides of Reason*, “An English Revenant” (pp. 22-24), un aparecido, “dead of that and of another war”, (v. 68) retorna a Inglaterra. Dada la naturaleza del argumento, no es de extrañar que el tema principal sea el sentimiento de pérdida.

Comienza el poema con una invitación al lector a acompañarle en un viaje por los cuatro puntos cardinales. En el primer verso tenemos una “ruptura en el sistema de la experiencia” [Bousoño I, 514], pues se habla de “easterly crepuscular arrivals”. El crepúsculo, sabemos, tiene lugar en el Oeste, no en el Este. Con las “llegadas crepusculares del Este”, Davie nos llama la atención desde el primer momento y nos pone sobre aviso, acentúa así la “otredad” de la voz del poema: lo que en el mundo de los vivos se percibe de una manera, en el de los muertos se interpreta de otra. En esta línea, el Norte se epitetiza como “self-consuming” (v. 2), el Oeste como “loam-foot” y el Sur es la tierra de las “opulent departures”. Como vemos, estas adjetivaciones tienen un carácter indefinido, pues no parecen tener un referente concreto inmediato en el poema. Sólo en el transcurso del poema, mediante la superposición significacional, cobrarán todo su

valor metafórico. Unicamente un punto cardinal, el Norte (v. 3) se identifica claramente con “spirit”⁹.

Siguiendo con esta línea sorpresiva, la segunda estrofa es rica en recursos de expresividad fónica. En el quinto verso tenemos una onomatopeya de los sonidos /f//g//z//r/, “you that went north for geysers or for grouse”, en la que se imita el sonido metálico del vaivén del “geyser” en su acepción de cilindro mecánico. El esquema prosódico (con sus acentos en “north”, “geysers” y “grouse” y su ritmo yámbico) y la repetición sintáctica (dos sintagmas nominales unidos por la conjunción disyuntiva “or”) contribuye a producir este efecto mecánico.

Parecido comentario merece el verso sexto: la onomatopeya fónica no tiene aquí refuerzo sintáctico, pero sí prosódico. Al oír, en efecto, “While Pullman sleepers lulled your sleeping head”, el ritmo yámbico y la repetición de los fonemas // y, —en menor medida— /p/, sentimos el ritmo del tren al golpear los durmientes de la vía férrea. El verso séptimo, por no tener ornamento alguno, sorprende más: “You never saw my mutilated house”. En él contenido semántico se refuerza en su gravedad tras el automatismo del ritmo, teniendo así una ruptura de lo “psicológicamente esperado” [Bousoño 1985 I:504] a nivel fónico. El verso octavo vuelve con onomatopeya, esta vez de los sonidos // y //l/. Su efecto es doble: imitar la huida —reforzado el efecto por el sintagma “by Sheffield as you fled”— y, por otro, evocar el chisporroteo de la llama —efecto reforzado por la stasis fónica del sintagma “in the north”—. Al avanzar la lectura en el tiempo y

⁹ Cfr. La norteñidad en Preliminares A.

llegar la vocal larga, estos significados se superponen como en un caleidoscopio y, al finalizar la segunda estrofa, tenemos la sensación de estar ante una “casa encendida” (por utilizar el título de Luis Rosales). El Norte cobra así todo su sentido de “self-consuming”, tal como aparecía en el verso dos.

En el siguiente cuarteto, siguiendo el orden de presentación de la primera estrofa, el aparecido habla del Oeste. En contraste con los versos precedentes, el ritmo se ralentiza. En el comienzo estrófico hallamos (v. 9) un paralelismo sintáctico con el inicio del segundo cuarteto: “You that went west” (v. 9) que se ve interrumpido —de nuevo la sorpresividad— por un apóstrofe, “young man” (v. 9), y continuado por un sintagma preposicional (“behind the range”, v. 9) al final del verso. Tenemos aquí un caso de ruptura de lo psicológicamente esperado: tras el núcleo del sintagma (“the range”) esperamos —mediante encabalgamiento— su adyacente, un hipotético “of the...”. En su lugar se nos da —entre paréntesis, como a hurtadillas— una cita de Berkeley: “(‘Westward the course of Empire takes its way’)”. Percibimos la oración gramatical como truncada y la cita—mediante el contraste entre lo psicológicamente esperado y lo que de hecho está en el poema— se realza así.

Vuelve la sorpresa a renglón seguido: el período oracional que creíamos trunco continúa, percibiéndose así su contenido con mayor intensidad: “You never knew my west that cannot change / Its stolid dream and violent feet of clay” (vv. 11-12). El presente eterno de la muerte del narrador (“my west that cannot change”) se contrasta con el pretérito dirigido al viviente lector (“you never knew”), lográndose, mediante el adverbio negativo, una suerte de preterición —se

menciona lo que se dice que no se ha conocido— que da realce al enunciado. En el último verso de la estrofa hallamos también contraste: el encabalgamiento suave (en la prosodia) produce serenidad, mientras que la hipálage de los epítetos (“stolid”, “violent”) introduce un ambiente marcial, con sus connotaciones de lucha. El adyacente del sintagma preposicional “of clay” sugiere, además, debilidad. Semánticamente, el desasosiego —presente ya en la idea de lucha— se intensifica y, a la vez, se relaciona con el calificativo “loam-foot” dado al Oeste en el verso tres. En este sentido, cabe encontrar un eco del pasaje bíblico (Daniel 2, 31-35) en el que se menciona la caída de un ídolo con pies de barro¹⁰.

La siguiente estrofa se abre con una pregunta retórica: “And what became of Waring in the east?” (v. 13) que supone una variación morfológica respecto a las precedentes frases enunciativas. A continuación, la tensión creada por la interrogación se resuelve: “He learnt what traitors generous feelings are, / And lost his nerve” (vv. 14-15). Tenemos aquí una ruptura de lo psicológicamente esperado: la generosidad de sentimientos aparece valorada negativa y no —como se suele— positivamente. A renglón seguido, el paralelismo prosódico y sintáctico en los dos hemistiquios en que queda dividido el verso refuerza esta idea: “lost his nerve, and knew no Samarcand”. Este paralelismo sirve, además, para pasar sin exabruptos del plano literal (“his nerve”) al metafórico (“Samarcand”), continuado

¹⁰ Cfr. Daniel 2, 31-35: “Tú, ¡oh rey!, mirabas y estabas viendo una gran estatua. Era muy grande la estatua y de un brillo extraordinario. Estaba en pie ante ti y su aspecto era terrible. La cabeza de la estatua era de oro puro; su pecho y sus brazos, de plata; su vientre y sus caderas, de bronce; sus piernas, de hierro y sus pies, parte de hierro, parte de barro. Tú estuviste mirando, hasta que una piedra desprendida, no lanzada por mano, hirió a la estatua en los pies de hierro y barro, destrozándola. Entonces el hierro, el barro, el bronce, la plata y el oro se desmenuzaron juntamente y fueron como tamo de las heras en verano, se los llevó el viento, sin que de ellos quedara traza alguna, mientras que la piedra que había herido a la estatua se hizo una gran montaña que llenó toda la tierra”.

en el verso dieciséis, "In Vishnu-land no hopeful Avatar". La metaforización de dichos términos se produce por la superposición significacional dada por las palabras "Empire" (v. 10), "stolid" y "violent" (v. 12) que connotan un ambiente marcial, el del Imperio Británico en concreto. Mediante esta superposición significacional interpretamos los términos "Samarcand", "Vishnu-land" (metonimia de la India: el dios por el país) y "Avatar", mitologismo hindú, junto con la hipálage de "hopeful", como metáforas de las aventuras bélicas británicas. Davie defiende aquí la dureza anímica. El Este, a su vez, se relaciona ahora mejor con las "easterly crepuscular arrivals" del verso uno: Waring llegó del Oriente metafóricamente "en crepúsculo", vencido, sin haber luchado.

La estrofa siguiente se abre con un "but" que —nueva sorpresa— parece contradecir el anterior pesimismo. Este contraste con los versos precedentes se ve acentuado por el "nub of war" del verso diecisiete. Si antes parecía no luchar, ahora se está en medio de la refriega. En el mismo significado hace hincapié el sintagma "a sullen soldier" (v. 17). Ahora se menciona un "soldado". El anteponer la oposición con "but", además de acentuar este contraste, —"a sullen soldier / He" (vv. 17-18)— crea suspensión. Por efecto del encabalgamiento, por un momento percibimos una superposición espacial entre un indefinido "sullen soldier" y el "He" referido a "Waring". La misma técnica de superposición —pero esta vez ambigua y de índole situacional— se da en los versos siguientes: "The south, its orchards and its wine, / A rich wrap slipping from a Mayfair shoulder, / successful chromium on his future shine" (vv. 18-20).

De manera ambigua, parécenos querer decir que “el Sur, sus huertos y su vino” (retireración sintáctica de tres sintagmas nominales) estuvieron en una envoltura que se le resbala a un hombro de Mayfair (viendo en esto último una metonimia: el hombro por la persona). La inverosimilitud del hecho —por la naturaleza de lo superpuesto— hace que, retroactivamente, interpretemos el “saw” del verso dieciocho de manera metafórica: la visión no es física, sino psíquica. El contexto, a su vez, actúa como modificante para una superposición situacional y permite que Mayfair se interprete traslaticiamamente como metáfora de la riqueza (“a rich wrap” (v. 19). Esta metaforización se ve confirmada por el adjetivo “successful” y el sustantivo “shine”, ambas en el verso veinte. El hecho de que el adjetivo que califique a “shine” sea “future” aumenta el carácter visionario, irreal —y, por tanto, metafórico— del contexto. Con todo ello, además, se confirma la atribución de “opulent departures” otorgada al Sur en el verso cuatro: el Sur se asocia a riqueza (“opulent”) y a “salidas” para una brillante carrera (“sucessful chromium for his future shine”).

La primera parte del poema se acaba con un pareado. Este se abre con un “in passing” que resulta irónico, pues el aparecido habla desde un presente eterno, y por lo tanto estable, no pasajero. Por otra parte, en el poema hay ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado y en el sistema de experiencia: los aparecidos son de carne y hueso: “Most revenants are flesh and blood” (v. 22). Esta aseveración, además, establece una paradoja ontológica y temporal con lo expuesto en la estrofa tercera. Allí se afirmaba que Waring, vivo, no había conocido “Avatar”, o sea, la encarnación o manifestación de una deidad hindú. Ahora, por contra, se dice que los muertos se encarnan en presente (“are”).

Segunda Parte

En toda ella habla el aparecido en primera persona y se expresa un sentimiento de moderación que subraya la no extremidad de sus coordenadas geográficas y psíquicas. Su casa está en el Este (v. 23), pero no en el lejano Oeste (v. 24); nació en el Norte (v. 29), pero no en el lejano Norte (v. 20); ha vuelto del Este, pero del medio Oriente (v. 28); sus canciones aspiran al Sur (v. 29), pero no al profundo Sur (v. 30).

En la segunda estrofa (versos 31-36) continúa el sentimiento de moderación. Prosódicamente, el verso treinta y uno rima con el treinta y tres en [est] y el verso treinta y dos acaba en [ɲ]. Los tres son trímetros. En el verso treinta y cuatro esperamos, pues, otro verso trímetro que rime en [ɲ] con el verso treinta y dos. En su lugar, tenemos un verso tetrámetro y suelto, sin rima: "This side of the Western passes". Se pone así de relieve, por contraste, su contenido y se refuerza su calidad metafórica. Por superposición significacional hemos visto que el Oeste evocaba el Imperio Británico, especialmente en su marcialidad. Si en los versos anteriores (vv. 31-32) se nos decía que el hablante había extinguido su necesidad psíquica de actuar, ahora se nos dice que ha enseñado a su pecho a descansar (v. 34). El hablante ya no desea ser el héroe de ninguna gesta. Por eso se continúa: "Its deeds are commendable, / Not noble" (vv. 35-36).

La estrofa siguiente, tercera, utiliza la misma técnica de ruptura prosódica en el sistema de lo psicológicamente esperado. El verso treinta y siete es trímetro

y rima en [aɪnd] con el treinta y nueve. El verso treinta y ocho acaba en [ʃn] —“abstraction”, que recuerda “action” del verso treinta y dos— y nos pone sobre aviso: aquí puede haber otra ruptura. Esperamos, con todo, una rima en [ʃn]. En su lugar se nos da un verso suelto, sin rima, pero que —sorpresa de nuevo— tiene, a diferencia de lo que ocurría en el verso treinta y cuatro, el mismo número de pies, tres, que los versos que le preceden. El carácter metafórico se resalta de nuevo por doble ruptura: en el sistema de lo psicológicamente esperado en la prosodia en general y en el precedente de la estrofa anterior en particular. Los “Shrines in the Orient” (v. 40) —gracias a la superposición significacional que metaforiza a “east” en los versos 13-16— se interpretan como proyectos grandiosos. Cabe señalar también que este verso se halla resaltado no sólo por el hecho de constituir una ruptura en el sistema, sino por estar —asimismo— en encabalgamiento suave. El final del verso anterior “not to find” crea una expectativa (o sea, una tensión) que se resuelve en el verso que ahora analizamos.

Estilísticamente, observamos una irónica paradoja: la prosodia desmiente la semántica. Mediante la prosodia (el encabalgamiento) se nos hace esperar lo que en la semántica (“not to find”) se dice evitar. Se pone de relieve aquello que justamente se niega. Semánticamente, esta aseveración por sí misma se puede considerar una preterición. Dado, sin embargo, el relieve prosódico que adquiere, la aseveración resulta una ironía y una paradoja que muestra el carácter agónico del verso de Davie.

Estróficamente, esta ironía viene reforzada por el sentido literal: a fuerza de reír, el hablante se ha librado de la necesidad intelectual de abstraer (vv. 37-38). Renuncia a los sueños fabulosos y dice de su mente: "Its thoughts are in tune with the time; / They are not exalted". (vv. 41-42).

En la estrofa siguiente encontramos también los mismos procedimientos de ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado y preterición. Hay ruptura en el verso cuarenta y seis, en el que, en vez de una rima en [ænd] con el verso cuarenta y cuatro (el cuarenta y tres y cuarenta y cinco riman en [ɪl] tenemos un verso suelto. Hay preterición —con encabalgamiento suave como en la estrofa anterior— en los versos cuarenta y cinco y cuarenta y seis: "I have tought it not to kill / Free water into ice". Los paralelismos prosódicos, sintácticos, léxicos y semánticos entre las estrofas segunda, tercera y cuarta de la segunda parte actúan de modificante que permite, por superposición significacional, interpretar "ice" (v. 46) como metáfora de lo duro, de lo informado por la voluntad y "free water", como imagen de lo espontáneo y las pulsiones instintivas. Como en la estrofa anterior, la ironía paradójica está en poner de relieve lo que se niega. La ironía, en esta estrofa, viene reforzada también por los dos últimos versos: "Its ways are adaptable, / Not unswerving" (vv. 47-48) y por el hecho de que los paralelismos prosódicos, sintácticos, léxicos y semánticos en las tres últimas estrofas constituyen una repetición que desmiente el contenido de esa aseveración.

La segunda parte de "An English Revenant" se cierra con un pareado: "Now only my singing mouth / Thirsts for the springs of the south" (vv. 49-50).

Mediante la rima y el verbo, el Sur se identifica con el deseo y el objeto del deseo. El Sur en el poema es, como hemos visto, la imagen de la opulencia: semánticamente, pues, el “now only” del verso cuarenta y nueve resulta irónico. El contenido de este simple pareado desmiente lo afirmado precedentemente de la segunda parte (el dominio y la moderación). El epíteto “singing”, a su vez, se hace eco del verso veintinueve: “my songs aspire to the south”. “Springs”, por su parte, se relaciona con la “free water” del verso cuarenta y seis, con la metáfora del deseo. En esta imagen cabe preguntarse si, al igual que en el verso doce (“feet of clay”) no hay aquí otro eco bíblico, esta vez del salmo 42,2: “como anhela la cierva las corrientes aguas, / así te anhela a ti mi alma, ¡oh Dios!”. Refuerza la plausibilidad de este eco el que dicho pasaje bíblico sea un salmo —una pieza para cantar (“song” y “singing” en nuestro poema)— y el que en él se anhele la fuente (“springs”, v. 50) y el que el ciervo sea uno de los símbolos tradicionales del instinto, del apetito carnal concretamente.

Tercera Parte

Se abre la tercera parte de “An English Revenant” con una serie de representaciones visuales que suponen una ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado, ya que el anhelo expresado no se satisface. En el primer verso de la estrofa primera un cordero estira el cuello en busca de una ubre vacía, con lo que tenemos una quiebra de expectativas en el plano psicológico y de la experiencia: una ubre se suele aludir en cuanto que continente de su contenido lácteo. En el segundo verso, “un tronco asesinado” todavía se crispa en el suelo. Tenemos aquí prosopopeya: se atribuyen cualidades de un ser animado

(movimiento) a otro inanimado (un tronco de árbol). En los versos tercero y cuarto de la estrofa se presenta una noria de agua que de manera inerte gira debajo de una corriente incapaz de llenar una jarra. Semánticamente, esta noción del girar se ve reforzada prosódicamente por el encabalgamiento suave entre los dos versos mencionados: “turning round / beneath a stream”. El verso justo se acaba —*versus*, gira— cuando se alude al giro: la prosodia se ajusta a la semántica. Fonéticamente, en toda la estrofa hay una aliteración del fonema [r]: “craning”, “craves” (v. 51), “murdered”, “trunk”, “ground” (v. 52), “turning round” (v. 53), “stream” (v. 54) que, dado su carácter de fonema líquido y vibrante (por tanto, repetitivo) llega a ser onomatopeya del girar de la noria. Prosódicamente, la estructura de la rima refuerza, —por decirlo a la manera de Cernuda— el desajuste entre la realidad (la falta de agua) y el deseo (anhelo de lo líquido). Así, “dug” se asocia rimalmente con “jug” — asociación que resulta feliz porque semánticamente ambos sustantivos son continentes de un contenido líquido. El contexto, sin embargo, ironiza esta asociación. No hay contenido, sólo continente: la ubre está vacía y la jarra no se puede llenar. La ironía, en el caso de la ubre, resulta patética: se desea un recipiente vacío. Parecida ironía tenemos en la rima “ground”/“round”: lo que da vueltas en el suelo (v. 52) es un tronco de árbol —seco otra vez—, no una noria llena de agua. Estas representaciones visuales tienen, por la superposición situacional que les otorga las estrofas precedentes, un valor metafórico: representan el deseo insatisfecho.

La segunda estrofa de esta tercera parte se abre con una comparación entre la inercia de la noria y el aparecido: “Such a mere momemtum moves me still to you” (v. 55). El aparecido, como la noria, tiene un impulso inerte, resultado,

quizá, de la dominación de la voluntad a que se refieren los versos 43-48. Semánticamente, tenemos otra ironía: el impulso que le mueve es mecánico, “unswerving”, como lo negado en el verso cuarenta y ocho. Esta ironía resulta, así, paradójica: insatisfecho, el instinto —generalmente relacionado con la vitalidad y el movimiento— no promueve energía cinética: es el impulso que por inercia queda de voluntad dominadora lo que produce movimiento. Ese mismo impulso residual es el que mitifica: “supposed a court, a region of reward” (v. 56). En esta línea imaginativa, el “this wreck of compasses” del verso siguiente resulta, por superposición significacional, una metáfora de esta (“this”) insatisfacción del deseo que se expresa en estos versos del poema. Por eso se añora la plena gratificación de las pulsiones: “Some south at last, deserved, and coming true?” (v. 58).

La estrofa tercera nos ofrece una serie de rupturas en el sistema de lo psicológicamente esperado. El autor no continúa su discurso, sino que nos presenta citas de otros escritores. Así, en el primer verso de la estrofa cuarta se inserta la cita “My country 'tis of free...”, con el comentario: “What can I say?”. Esta ruptura de lo psicológicamente esperado, se reproduce en el verso segundo de esta parte (sesenta del poema) con la cita “Gone in the teeth” de Owen y Sassoon. Cuya melodía, se nos dice, parodia Ezra Pound. Del mismo modo, en el verso cuarto de la estrofa, sesenta y dos del poema, tenemos otra cita: “London, Thou art of townes A per se”.

Las estrofas cuarta y quinta, en contraste con las anteriores, tienen un tono confesional. En los versos sesenta y tres y sesenta y cuatro tenemos un sucinto (auto) retrato del hablante. El es un “íntimo” (etopeya) que es “indigenous, with

hard provincial mouth" (v. 64) (prosopografía). Un apóstrofe, "my dear" (v. 63), acentúa el tono confesional del contenido, tono a su vez puesto de relieve por los paréntesis del verso sesenta y cuatro. Dichos paréntesis al ser aposición del "intimate" parecen susurros *sottovoce*. Por otra parte, al truncar el periodo gramatical, suscitan una tensión por suspensión resuelta en el verso sesenta y cinco. El objeto de "inquires" (v. 63) es "What news of all the olives of the south", en donde las aceitunas adquieren, por superposición significacional, el sentido metafórico de resultados —frutos— de la satisfacción del deseo, satisfacción que produce serenidad (véase la asociación rama de olivo = paz). Esta gratificación de las pulsiones se ofrece —de nuevo la sorpresa— como paliativo del dominio de la voluntad. Así, se pregunta por "todas las olivas del sur" ya que los productos de la voluntad —los duros abalorios, "Owne's bugles" (v. 66)— "blew from the saddened shires" (v. 66), personificados. Hay, como vemos, una relación contradictoria entre la voluntad y el deseo. Por un lado se anhela satisfacer el deseo. Por otro se afirma la supremacía de la voluntad.

El primer verso de la quinta y última estrofa se abre con el apóstrofe "England" (v. 67), que evoca el "my dear" del verso sesenta y tres. El aparecido habla ahora en primera persona del plural y se compara con un pájaro: "We wheel and fly about you still" (v. 67). Se identifica, además, claramente: él es uno de "the dead of that and of another war". El "that" se refiere a la guerra del 14-18 en la que pereció Owen, mencionado en la estrofa anterior (v. 66). La referencia del "another" queda indefinida, si bien es colegible que aluda a los caídos en la Segunda Guerra Mundial. El objeto del deseo se dice ahora claramente, aunque se expresa también explícitamente la insatisfacción del mismo: "It is a laurel ware

looking for, or bounty of the horn we thought to fill" (vv. 69-70). Como en el caso de la ubre y la jarra, el continente (la cornucopia) está vacía, sin su contenido (la gloria, los laureles del triunfo). Semánticamente, estos versos son la culminación del poema. Si recordamos que el cuerno de la abundancia se representa pictorialmente mediante un cuerno del que salen, en desbordante fluir, multitud de frutos, se pone de manifiesto la coherencia metafórica: para un inglés el Mediterráneo es Sur y este Sur se asocia a la mitología clásica y ésta, a su vez, a la gratificación del deseo. En esta gratificación, la fluidez (cfr. las *Metamorfosis*) ocupa un lugar preeminente. Otro de los elementos de dicha mitología es la cornucopia, en la que los frutos desbordan hacia afuera. Teniendo esto en cuenta, Davie ha ajustado la metaforización (subjética) de dichos elementos a la naturaleza que contienen sus fuentes literarias (lo objetivo): de ahí la cadena metafórica Sur=deseo=fruto=líquido. La originalidad de Davie radica en que el deseo al que se alude es de gloria. Los últimos versos hacen que releamos todo el poema desde esta nueva perspectiva: son la clave del rompecabezas. Se entiende así mejor las alusiones marciales (vv. 9-16) —pues el hablante es un caído en combate— las alusiones a la gloria y a la riqueza (vv. 19-20), pues éstas son el objeto del deseo. Señalemos, en este sentido, la maestría de Davie al lograr una velada autometaforización del propio proceso de lectura poética. Es un "stolid dream" (p. 12) en lo que se nos mantiene hasta el final en que se nos revela la verdadera identidad y deseo del hablante. Ese sueño tiene "feet of clay", ya que a la postre se derrumba. El "future shine" del verso veinte es el que se nos ofrece en los versos sesenta y nueve y setenta como objeto del deseo.

Una vez efectuado el análisis de “An English Revenant”, podemos afirmar que en dicho poema se halla en germen, toda la poesía de Davie. En cuanto a influencias (de lengua inglesa), procedimientos estilísticos y temas planteados, todo lo que Davie desarrollará posteriormente se encuentra ya en potencia aquí.

1.1.2.1.2. Influencias literarias de lengua inglesa.

En “An English Revenant” se hace sentir la presencia de tres voces literarias en lengua inglesa: (Hardy, Eliot, Pound), y la huella de la escritura bíblica. Hardy está presente en la última estrofa en la imagen de los caídos transformados en aves. El poema original es “The Souls of the Slain” que Davie cita en “Virgil's Presence in Ezra Pound and Others” (SEP, 274) y que, a su vez, tiene su origen, como señaló Davie, en el capítulo once de la *Eneida*.

La presencia de Eliot es, a nuestro modo de ver, notable en los versos 51-54 en donde, como en *The Waste Land*, I y V, se añora el agua y se dibuja un paisaje de sequía. Es posible también, creemos, ver en la propia figura del aparecido un eco de “Phlebas the Phoenician” (*Waste Land*, IV) que se sume en el remolino del tiempo. La presencia eliotiana se hace asimismo sentir, en la velada autometaforización del proceso de lectura del poema. Como *The Waste Land*, “An English Revenant” va diseminando aquí y allá claves que sólo “encajan” o cobran sentido tras haber finalizado la lectura del poema. Esta comprensión cabal que entonces se produce obliga a la relectura poemática para obtener, esta vez, la plena elucidación del texto.

Cabe señalar que Pound está presente en el verso sesenta y uno en "Or Ezra Pound who parodied their tune" y, sobre todo, en la actitud quejumbrosa que adopta el aparecido con respecto a su patria. La de Pound es la actitud de un "rejected lover", que es justamente la que Davie (PN Review 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 68) siente hacia su tierra natal y la que informará muchos de sus poemas de tema histórico o inglés.

La escritura bíblica está presente, como hemos visto, en los versos doce ("feet of clay") y los versos 49-50 ("Now only my singing mouth / Thirsts for the springs of the south). Esta intertextualidad bíblica alcanzará su máxima expresión en el libro poético de Davie *To Scorch or Freeze*.

1.1.2.1.3. Procedimientos estilísticos.

Hemos visto que, en “An English Revenant”, Davie utiliza procedimientos estilísticos como la metaforización, la objetivación narrativa, la superposición o la ruptura del sistema. En relación con esto último, Davie emplea la inserción de citas literarias y emplea el encabalgamiento para crear una preterición que resulta irónica y paradójica. En cuanto a la objetivación narrativa, podemos decir, teniendo en cuenta la obra davideana, que el aparecido resulta ser una *persona* del autor. Prosódicamente, este poema cuenta con verso métrico y libre, y con estrofas y versos de diversa longitud. Todos estos procedimientos —insistimos: todos— son los que Davie irá desarrollando, como veremos, a lo largo de su obra literaria.

1.1.2.1.4. Temas planteados.

En “An English Revenant” se plantean temas como el reconocimiento social a los servicios prestados, el contradictorio conflicto satisfacción del deseo/supremacía de la voluntad. Asociado a esta oposición dialéctica tenemos la dicotomía líquido/sólido (duro), el desencanto y la fidelidad a la tierra, y, en menor grado, la idea de unión de lo inglés y la tradición mediterránea (en una mítica Inglaterra deseada). En este sentido, el propio Davie, que se define (PN Review 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 68) como “one of those Old Believers”; es, en cierto modo “An English Revenant”. Todos estos temas —los mismos que aborda en su crítica— son los que se seguirá planteando nuestro autor a lo largo de su trayectoria poética.

I.1.2.2. Precisión y ejemplificación de la imaginación histórica.

Semánticamente, el poema *An English Renevant* nos introduce en otro de los grandes ejes de la poesía de Davie: la imaginación histórica. Por imaginación histórica entendemos un tipo de imaginación consistente en formar imágenes basadas en la historia. Tal como el mismo Davie escribe en TTC, 66-67: "imagination... precisely of history, that goes along with cherishing, with pious memory; not at all that quite different messianic imagination that looks forward to 'all things made new'"

Esta actitud historicista de Davie puede parecer, a simple vista, ajena a su afán edificante o de su poética ausencial. Nada hay, sin embargo, más lejos de ello. Ya hemos visto cómo su concepción de la poesía como logos edificante que es cívico, moral, político, antimítico y prosaico lleva a Davie a ensalzar el siglo dieciocho como ideal poético por excelencia. Dado su compromiso vital con los valores augústeos, Davie dedicará su quehacer profesional a la salvaguarda de los mismos. Consciente de que esos valores no son los vigentes en la sociedad contemporánea, su docencia de los mismos no puede dejar de ser evocación, conmemoración y consciencia de su pérdida en el mundo actual. Su poética ausencial cobra así su plena dimensión: no sólo constituye la forma en la que se escriben los poemas, sino el contenido mismo de toda su obra. En su triple faceta de profesor, estudioso y poeta, Donald Davie no ha dejado de enseñar el paradigma ausente: la paideia del siglo dieciocho. Por paideia entendemos no sólo la educación, sino el sistema de valores que informa y da sentido a una

educación. De ahí que sus tres facetas se imbriquen perfectamente . En el sentido clásico, Donald Davie es un verdadero filólogo: "el que ama las palabras y estudia la paideia", tal como lo definía Frínico¹¹.

Hemos señalado anteriormente que Donald Davie es un reaccionario en el sentido de que "tiene la visión de un mundo ideal perdido" (cfr. supra). Este mundo ideal es, justamente, la paideia dieciochesca. La labor de Davie en su magisterio será doble: uno, concienciar sobre la pérdida de esa paideia, reaccionando para ello en contra de la modernidad; y dos, restaurar en el mundo de hoy, *mutatis mutandis*, esa paideia, dejando constancia de su vigencia y de su posible aplicación¹². Este compromiso con la paideia augústea neoclásica convierte a Davie, en cierto modo, en un *passéiste* o partidario del pasado, pero sólo en cierto modo: de ahí que en el párrafo anterior hayamos escrito *mutatis mutandis*.

Llegada la ocasión, Donald Davie se esfuerza en actualizar y enriquecer los valores de dicha paideia. Obras como *A Sequence for Francis Parkman* (1961) en donde asimila la práctica poundiana de escribir verso a partir de prosa, como *Six Epistles to Eva Hesse* (1970), en la que responde a la variedad temática de la forma abierta americana, como *Three for Water Music* (1977) donde asimila el método compositivo de Eliot en *Four Quartets* o como *To Scorch or Freeze* (1988) en donde moderniza los salmos, dan prueba de su intento actualizador de la paideia neoclásica. Por otra parte, su receptividad a la influencia de poetas

¹¹ Citado por Jaeger, Werner [1933:2].

¹² Cfr. I.4. de 1ª parte.

eslavos como Mickiewicz, Pasternak, Mandelstam o Milosz testimonian una apertura intercultural sobre la base de los valores augústeos.

Más adelante analizaremos poemas en los que se refleja su esfuerzo actualizador y enriquecedor de dichos valores. A continuación pasamos a ejemplificar su imaginación histórica y su consciencia de pérdida con otros textos de su primer volumen de poesía *Brides of Reason* (1955).

1.2.2.2.1. "Pushkin. A Didactic Poem".

En "Pushkin. A Didactic Poem" Davie estudia la psicología del poeta ruso. En el elogio que le tributa expresa la ausencia en el mundo de hoy de varios valores augústeos. La nobleza en el arte es el primero que específicamente aparece:

His poems
Record the circumventions as
Hours when the mind, turned outwards, knew
Friendships or the approach of death
As gifts. The poet exhibits here
How to be conscious in every direction
But that of the self, where deception starts.
This is nobility; not lost
Wholly perhaps, if lost to art.
(vv. 25-33)

La nobleza en el arte consiste, pues, en no ser consciente de sí mismo. En su obra crítica, Davie critica a la poesía moderna —desde el romanticismo hasta hoy— su egocentrismo, incluso llega a calificar a la forma abierta de egoísta (*Six Epistles to Eva Hesse*, III, vv. 67-72)¹³. De la misma manera que en POD valora

¹³ Cfr. III.1. de 1ª parte.

negativamente los aspectos no augústeos del romanticismo, en "Pushkin. A Didactic Poem" aparecen los escritores románticos mencionados como ejemplos de actitud egocéntrica:

As Byron said of Keats, 'I don't
mean he is indecent, but
viciously soliciting
his own ideas.

(vv. 38-41)

y ensimismada:

(Schiller and Dostoievsky, oysters
Pearling their own disease, the saints
Full of self-help)

(vv. 42-44)

En contraste con este romántico recrearse en el yo, Davie menciona a los griegos, clásicos por excelencia, y lamenta la pérdida del valor augústeo del autocontrol:

But the Greeks
Knew states of innocence, the will
Turned always outwards, courage the gift
Counting for virtue, and control,
As of the craven self, a notion
Lost in the social usage.

(vv. 48-53)

Nótese cómo el encabalgamiento abrupto imprime un ritmo de balanceo a estos versos. Mientras por la prosodia esperamos un contraste, la semántica nos da una continuación de lo expresado en la primera parte encabalgada. Se crea así un dinamismo de contrapeso prosodia/semántica que justamente se quiebra en el verso cincuenta y tres. Cuando ya nos habíamos acostumbrado a ese mecanismo, la frase "lost in the social usage" introduce, junto a la prosódica (encabalgamiento suave) una variación semántica que resalta el contenido del verso. La pérdida

aparece así resaltada, resultando especialmente significativa. Esta puesta en relieve del significado corre pareja con el grado mayor de la pérdida: si en los versos 25-33 se hablaba de autocontrol (individual) y de arte (una actividad entre tantas de la sociedad), ahora se trata de la propia noción de control como pérdida social. No es ya una práctica lo que ha desaparecido, sino la conciencia misma de que pueda existir. Por otra parte, la pérdida no afecta a un ejercicio individual, sino a un hábito social comunitario.

En los versos siguientes Davie aquilata aún más los términos de esta pérdida y habla no ya de hábito social, sino de “disciplinas de uso social” como algo perdido:

Thus
Self-consciousness is not at fault
In itself. It can be kept
Other than morbid, under laws
Of disciplined sensibility, such
As the seventeenth-century Wit.
But all such disciplines depend
On disciplines of social use,
Now widely lost.
(vv. 53-61)

A pesar de saber que esas disciplinas de uso social se han perdido, este poema de Davie — y su poesía en general — es un ejemplo de autoconsciencia no morbosa y disciplinada por su sentido del decoro. Con sus ausencias, ironías y *understatement*, su práctica poética tan cercana al *wit* del siglo diecisiete o lo que es lo mismo (cfr. POD), la “strength” del siglo XVIII¹⁴, Davie resulta un paradigma literario de autocontrol. A pesar de que esas disciplinas estén “widely lost”, con su ejemplo Donald Davie parece demostrar la posibilidad de actualizarlas si hay

¹⁴ Cfr. I.1. de 1ª parte.

voluntad de ello. Socialmente, la empresa es quijotesca, por saberse minoritaria y a contracorriente, pero posible como consenso¹⁵.

En contraposición a estos valores augustos están los usos de la poética moderna:

When the moral will
Intervenes to sap the heart,
When the difficult feelings are
Titillated and confused
For novel combinations, or
Ransacked for virtue.
(vv. 66-71)

Estos valores de exploración psicológica, iniciados en el prerromanticismo y el romanticismo son, para Davie, los síntomas "when we are diseased" (v. 65) y están tan extendidos que el fin de su empeño restaurador de los valores augustos resulta, como la propia empresa, quijotesco. Tanto es así que, a pesar de cumplir con su deber poético, el propio Davie da como inevitable el olvido final de esos valores. El sentido común se extingue, según Davie, ante la exploración anímica (el subrayado es nuestro):

Remains the voice that moves on silence
In moral commonplace, where yet
Some thwart and stern communal sense
Whispers, before we all forget.
(vv. 72-75)

El poema concluye afirmando esta derrota. Pushkin, al patinar, dibuja un ocho (vv. 78-79), es decir, se vuelve sobre sí mismo. Por ello, "Skating with

¹⁵ Cfr. "There were certain writers who agreed with themselves to write as if such contracts existed between and reader, although they knew that didn't exist, and couldn't. This is a quite different matter: a deliberate stratagem undertaken so as to will into being conditions which ought to exist, but don't. And for those of us who have survived as writers from the 1950s into the 1970s it is still the only honourable stratagem that we can practise —to act as if the writer and his readers were still the civilized people that they may have ceased to be". (AE, xiii)

friends" cede a la autoconciencia y así "In the winter, / He foretold our defeat" (vv. 82-83, CP 70, 19).

I.1.2.2.2. Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass.

Otro poema de *Brides of Reason* en el que Davie refleja su consciencia de pérdida es "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass". El propio Davie indica en sus *Notes* (CP 70, 299) que "The poem was written in imitation of Coleridge's 'Dejection. An Ode'". Los paralelismos que podemos encontrar entre las dos composiciones son de dos órdenes: prosódico y temático. Prosódicamente, el poema de Davie sigue de manera aproximada la estructura de la oda de Coleridge¹⁶.

I.1.2.2.2.1. ANALISIS PROSODICO.

En ambas composiciones el número de partes es casi igual: ocho en el de Coleridge, siete en el de Davie. Esta última cuenta, sin embargo, con una sección aparte de ocho versos, incluida en la séptima parte, que puede equivaler a la parte octava de la oda de Coleridge. Por lo que al número de versos de cada una de las partes respecta, en ambos poemas éste es equivalente en las secciones II, III, IV y V. En las secciones I, VI, VII y VIII hay una diferencia, respectivamente, de 5, 10, 18 y 6 versos a favor del poema de Coleridge. Damos el número de versos por secciones: en primer lugar figura el poema de Davie; en segundo, el de Coleridge.

¹⁶ Cfr. La reproducción del poema de Coleridge en el Apéndice III, texto 7.

Sección	Nº versos	
	Davie	Coleridge
I	15	20
II	18	18
III	8	8
IV	12	12
V	17	17
VI	28	18
VII	14	32
VIII	8	14
	(aparte VII)	

Por lo que al número de sílabas respecta, en ambos el verso decasilábico es el más común. El poema de Davie es, no obstante, simétrico y más austero que el de Coleridge: aparte del decasílabo, sólo encontramos hexasílabos y únicamente en la primera parte encontramos dos versos octosílabos y un heptasílabo. En la oda de Coleridge, en cambio, hay más variedad de cómputo silábico. Véase para ello la tabla siguiente:

Sección	Nº sílabas verso
I	10, 6, 8, 11
II	10, 6
III	6, 11, 7, 10, 12
IV	10, 17, 6
V	8, 11, 12, 7, 6, 10
VI	10, 7, 11, 12
VII	10, 6, 11, 12, 13, 7
VIII	10, 11, 6

Hay, pues, asimetría a lo largo de toda la composición. Esta irregularidad viene acentuada, además, por el hecho de que hay determinados cómputos silábicos que sólo aparecen una sola vez en la misma sección.

Por lo que a pies métricos respecta, la oda de Coleridge es más variada. Además de tetrámetros y trímetros, hallamos pentrámetros y varios hexámetros. En cuanto a la rima, el esquema de la misma en la oda de Coleridge es la siguiente:

Estrofa	Rima
I	ABBACCDdeefFGHGHliJJ
II	ABBaCCDEDEFFDDGGHh
III	aaBccBDD
IV	AABCBBCBdEDE
V	AAbBCDCCCCdEEfGGF
VI	ABABCCDDeDEFGFGGH
VII	AbABCCDEEDFFGGHICCHI-J-JkkLmmLNN
VIII	AABCBBCddEFF-EE

Comparando con el esquema de rima del poema de Davie (cfr. Apéndice VII), vemos que si bien éste es distinto en ambos, la forma básica en las dos composiciones es idéntica: la combinación de rima continua (en pareados) y cruzada (en “quatrains”). En la oda de Coleridge hallamos, no obstante, algún verso suelto. Una vez establecidas las similitudes prosódicas, pasamos a analizar los paralelismos temáticos.

1.1.2.2.2. ANALISIS TEMATICO.

Temáticamente, los dos poemas expresan un sentimiento de pérdida. Coleridge en su oda lamenta que la pérdida de la alegría, hecho que ha puesto en suspenso sus facultades poéticas. Davie en su poema lamenta la pérdida de la

sacralidad, pérdida manifestada en la comercialización de la Navidad. Ambos poemas, además, presentan analogías en el desarrollo del tema de la pérdida.

Primera Sección

La primera sección de ambas composiciones sirve de introducción al tema. En las dos se presenta el marco cronológico en el que se habla y se anuncia la idea que posteriormente se va a desarrollar. El marco espacio-temporal es el mismo en ambos poemas: la noche. En Coleridge leemos: "this night, so tranquil now" (v. 3) y en Davie: "At home with my infirmities I fare / Forth to the night-fall on bald avenues" (vv. 1-2).

También, dentro de la noche, se hace referencia a un mismo elemento, la luz. Aquí hallamos la primera divergencia: la luz del poema de Coleridge es la luz natural de la luna, la "New moon winter-bright!" (v. 9), mientras que la luz del poema de Davie es la luz artificial de los escaparates iluminados, las "lighted windows" (v. 5) que son:

Panels of domestic light!
Like labels pasted on the night,
(Pasted, opaque, rectangular,
Cut out of paper like a tinsel star-)
(vv. 8-11)

Cabe comentar que esta artificialidad de los objetos no es sino reflejo de la artificialidad del comercialismo, pues las avenidas desde sus "lighted windows" (v. 9), ofrecen "charities" (v. 3), aunque lo hacen de manera barata: "cheaply" (v. 4). El presente, por su parte, cambia de cierto modo el pasado, pues esas "lighted windows" (v. 9) son "such as once, / Though more sporadic, from the mountain-

road / Welcomed, where Hawkshead gleamed" (vv. 5-7). Davie retomará este motivo más adelante.

En este sentido, debemos decir que en ambos poemas, a su vez, se anuncia al final de la primera estrofa el motivo, la idea que posteriormente se va a desarrollar. Coleridge insinúa su sentimiento de pérdida de facultades mediante los versos:

Those sounds which oft have raised me, Whist they awed,
And sent my soul abroad,
Might now perhaps their wanted impulse give,
Might startle this dull pain, and make it move and live!
(vv. 17-20)

Davie, por su parte, deja traslucir su percepción de la comercialización de la Navidad como pérdida de la sacralidad al escribir "the plate-glass of suburban groceries, / Flatly announcing coming Christmas-time, / The holy time honoured in parodies" (vv. 13-19). Los mismos escaparates, parece deducirse, son en sí una parodia.

Segunda Sección

La segunda sección precisa algo más lo presentado en la introducción. El marco espacio-temporal se detalla: Coleridge habla de las nubes (vv. 31-32), las estrellas (vv. 33-34) y la luna (vv. 35-36); Davie, por su parte, describe (vv. 26-31) el parque y sus árboles. Este espacio se asocia a la muerte, pues "That deep blue ground that, feathered by the tall / And springing brushes, seems a felted pall;" (vv. 28-29).

En esta sección segunda también se precisa algo más la idea anunciada en la primera sección. Coleridge, en sus versos 21-24, describe su "wan and heartless mood" (v. 25). Davie, por su parte, evoca un pasado de plenitud. A la parodia que de la luz de los comercios de hoy, Davie contrapone la elevación literaria de la luz de la granja en los poemas de Wordsworth:

When Hawkshead's poet chose to be humane
 And praise the homestead beaming from afar
 His Michal's cottage was 'The Evening Star',
 An elevated strain.
 Oh Wordsworth!

(vv. 16-20)

Nótese cómo esta "Evening star" del verso dieciocho contrasta con la luz que parece "cut out of a tinsel star" del verso once. Lo natural, elevado, se contrapone a lo artificial, paródico. Esta oposición presente/pasado se acentúa en los versos siguientes: si en el verso uno Davie escribe "with my infirmities I fare", en los versos 21-22 se imagina contemporáneo de Wordsworth y finge recordar cómo:

 in quite another mood
 We crested every contour of the fell,
 Dark-blue and frost-white on the darker blue,
 Our spirits swelling with the upland swell
 To bulky heights and knolls we never knew.
 (vv. 21-24)

El movimiento animoso, pleno y acompañado de un imaginado ayer se contrapone al movimiento limitado y solitario de hoy. De paso, se exalta el medio rural frente al urbano¹⁷. En este sentido, resulta significativo que el "darker blue" (de ayer, rural) del verso veintitrés tenga connotaciones de vida, mientras que el "deep blue ground" (de hoy, urbano) se asocie, como hemos visto, a la muerte.

¹⁷ Cfr. Preliminares B.

La conclusión de esta sección segunda es análoga en las dos composiciones. Sintácticamente, ambas comienzan con "I see" en el penúltimo verso y con "I" + presente de indicativo en el último. Semánticamente, en ambos poemas los dos últimos versos recogen la reacción del poeta ante lo que éste percibe. Coleridge, hablando de las estrellas, la luna y las nubes escribe: "I see them all so excellently fair, / I see, not feel, how beautiful they are!" (vv. 37-38). Davie, a propósito de los árboles, apunta: "I see the aspirations they invite, but dare not launch, in flight" (vv. 32-33).

Podemos interpretar este verso a la luz de la sección tercera, de los versos anteriores y de los poemas de Davie, como el rechazo del autor al sentimentalismo. Del parque, en los versos 30-31, dice: "Its matt and nap as dense as if it lay / A shielding wing over the sharpest day". En esta línea, podemos interpretar las inspiraciones a las que invitan esos "tall / And springing brushes" (vv. 28-29) como la protección. Esta protección, a su vez, es identificable con el sentimentalismo de los "flights (of fancy)" a los que el autor no se atreve a lanzarse: ya hemos visto, a propósito de "Homage to William Cowper", cómo Davie propugna el control racional sobre todo. Este control racional es riguroso, áspero, duro, frío, "sharp" como el "sharpest day" del verso treinta y uno. La sección tercera no hará sino confirmar esta interpretación de los versos 32-33 como la negativa del autor al sentimentalismo.

Tercera Sección

La tercera sección desarrolla brevemente la reacción del poeta ante lo percibido con que acaba la sección segunda. Coleridge (vv. 39-46) recalca su pérdida de facultades poéticas mediante la desesperanza. Por más que se esfuerce en contemplar la naturaleza, escribe, "I may not hope from outward forms to win / The passion and the life, whose fountains are within" (vv. 45-46). Davie, por su parte, elabora su negativa a las "invitaciones" del verso treinta y dos: "As I shall not aspire / To wear the coat of fire / which (we have proved) incinerates the heart" (vv. 34-36).

En las estrofas anteriores interpretábamos las aspiraciones rechazadas por el autor, como el sentimentalismo. En estos versos Davie menciona el fuego y la incineración del corazón. Si leemos el poema "Rejoinder to a Critic" en *A Winter Talent and Other Poems* (1957), vemos que en él explícitamente se asocia sentimiento a fuego y explosión:

Donne could be daring, but he never knew,
When he inquired, 'Who's injured by my love?'
Love's radio-active fall-out on a large
Expanse around the point it bursts above.
(vv. 9-12)

El sentimiento amoroso es destructivo y, en general, todo el sentimiento, pues:

'Alas, alas, who's injured by my love?'
And recent history answers: Half Japan!
Not love, but hate? Well, both are versions of
The 'feeling' that you dare me to...
(vv. 13-16)¹⁸

¹⁸ Cfr. I.1. de 1ª parte.

Sentimiento, pues, equivale a destrucción, presentada aquí como destrucción por incineración. De ahí el “coat of fire” del verso treinta y cinco y el “incinerates the heart” del verso treinta y seis. Davie rechaza los “flights (of fancy)” del sentimiento, por destructivos y “because the human mind / Cannot be far refined / But must admit its grossness from the start”.

Davie, una vez más, expresa su desconfianza hacia las utopías y propone la aceptación de la tosquedad de la mente humana como punto de partida. De ese rechazo viene —en paralelo de rima y de irónica desesperanza con Coleridge— el pareado final de la sección: “I hope for no dark elbow-room, to win / Accomodation with the night within” (vv. 40-41). Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho y lo comentado a propósito de “Homage to William Cowper”, podemos interpretar que aquí -lo mismo que en dicho poema- la noche es la imagen de la dimensión irracional de la mente humana.

Cuarta Sección

La sección cuarta recoge, tras una generalización, la presentación de una tesis relacionada con la idea central de la composición. Coleridge generaliza sobre la naturaleza, expresando un deseo:

O Lady! We receive but what we give,
And in our life alone does Nature live:
Ours is her wedding garment, ours her shroud.
And would we aught behold, of higher worth,
Than that inanimate cold world allowed
To the poor loveless ever-anxious crowds.
(vv. 47-52)

Davie, por su parte, generaliza sobre los transeúntes que miran escaparates:

Making these faces in a Christmas glass
May terrify some others as they pass;
For window-gazers, when a God is dead,
Abide no dreamed-up artefact of mind,
But by reflection from a human head
When most it lacks divinity, they find,
That is invent, perfection in its stead.
(vv. 42-48)

Como en "Homage to William Cowper", por falta de antecedente interpretamos el deíctico "these" como autorreferencial. Temáticamente, el poema es "these faces in a Christmas glass" el espejo del verso donde se reflejan las "faces" o posturas (ideológicas) acusadoras que Davie hace a la comercialización de la Navidad. Así, si el escaparate navideño es de por sí una parodia, la parodia de la parodia nos da la realidad primera. El poema de Davie es, literalmente, una *par-odía*, un canto paralelo al canto (*odé*) de Coleridge.

En su *par-odia* Davie nos presenta el que para él es auténtico rostro de la Navidad comercializada. Este rostro, que según el autor es el de la ausencia de Dios, puede aterrorizar a otros. Al ser la ausencia consciencia de no realizada presencia, el aterrorizar bien puede ser sentir él "holy terror" que Davie menciona en el verso veinticinco de su poema "England" de *Los Angeles Poems* (CP 70, 277).

El es posible porque la perfección encontrada por reflexión de una cabeza humana es, en un mundo en el que Dios ha muerto (nótese la reminiscencia nietzscheana), el sustituto de la divinidad. Davie de nuevo juega aquí con la etimología: "invent" se deriva del supino del verbo latino *invenire*, encontrar -de ahí el "they find, / That is, invent" de los versos 47-48. Esa perfección es invención,

Tras estas generalizaciones, tanto Coleridge como Davie postulan una tesis relacionada con la idea central de la composición. Coleridge formula, desiderativamente, la existencia de facultades psíquicas creativas:

Davie, por su parte, formula las características que definen la divinidad:

Dios es, pues, la suprema ausencia más allá de las necesidades subjetivas. La poética ausencial de Davie tiene, en última instancia, una base religiosa: el paradigma ausente no es sólo una *paideia augústea*, sino una *paideia augústea*

fundada en el sentido de la sacralidad. Si bien Davie, al escribir este poema, ha perdido su fe baptista —como leemos en la sección tercera del poema “Dissent Voice. Portrait of the artist as a Farmyard Fowl” (CP 70, 47)— estaba “plumming himself upon a sense of sin” y sus “dark plumes” —verso trece, *ibidem*— eran “puritanical in cut”.

Tras su conversión al anglicanismo en 1972, Davie desarrollará poética y críticamente este maridaje de paideía augústea y sacralidad: poéticamente, en *Three for Water-Music* y *To Scorch or Freeze* y, críticamente, en *The Oxford Book of Christian Verse*, *The Psalms in English* y *The Eighteenth-Century Hymn in England*¹⁹.

Quinta Sección

La sección quinta desarrolla la tesis relacionada con la idea central del poema que se ha presentado en la sección cuarta. Coleridge (vv. 59-79) explica que la potencia anímica a la que se refiere es “Joy, virtuous Lady! Joy that ne’er was given, / Save to the pure”, (vv. 64-65). Davie, por su parte, elabora más la idea de la avidez comercial como signo de la divinidad ausente. Al comienzo de la estrofa se hace hincapié en esta avidez:

Insatiable proud buyers who could rest
With nothing but the best,
Who pressed through to the other side
Of every flaring window, and defied
Tragedy even to reflect them right,
Still asked too little, and at best supplied
Only their aspirations.

(vv. 54-60)

¹⁹ Cfr. Preliminares A.

Los compradores son orgullosos: pagados de sí mismos, creen —según Davie escribía en la estrofa anterior— saber lo que necesitan. Son, además, insaciables: sólo se conforman con lo mejor y, en su codicia, se apresuran a ir al otro lado de cada escaparate.

Tan grande es su avidez que “desafiaban a la Tragedia a que incluso los refleje correctamente” (vv. 57-58). Es decir, el deseo es tan grande —insaciable— que puede que se den cuenta de que lo que verdaderamente ansían no es de índole comercial y que entonces, en esa trágica situación, vean —de nuevo el juego etimológico de “reflect”— su verdadero rostro. Esto es, sin embargo, una posibilidad, porque en realidad, a pesar de ello (“still”), los compradores “asked too little, and at best supplied / Only their aspirations” (vv. 59-60). Su insaciabilidad resulta pobre, pues piden “poco” —satisfacción material— y, en el mejor de los casos satisfacen sólo sus aspiraciones, es decir, su apetito comercial. Queda sin satisfacer, pues, el sentido de sacralidad, la necesidad real a que se refiere el verso cincuenta y uno. Si recordamos que en la sección segunda (v. 32) y tercera (v. 34) Davie hablaba del sentimentalismo como aspiración, vemos que la palabra “aspiration” adquiere un valor negativo: es una mera fantasía subjetiva que distrae de un correcto código de conducta. Tanto sentimentalismo como comercialismo son percibidos como distracciones, des-viaciones. Ya hemos hablado de la visión que del primero tiene Davie; respecto al segundo, baste decir que, en su labor de crítica del siglo dieciocho, Davie dirige sus elogios no a los representantes del *moneyed interest*, los *whigs*, sino a autores como Pope, Swift o Johnson que definen la ideología del *toryism* o *landed interest*.

En los versos siguientes del poema el juego con el campo semántico de la luz llega al paroxismo:

Far too bright
A light shone through the glass; their dazzled sight
Losing the lens, they put us in a fright,
Claiming it was God's face they brought to light.
(vv. 60-63)

Al proyectarse sobre los objetos del deseo, la luz cambiante ciega los ojos y las mentes de los compradores. Esa ansia ciega es, en definitiva, su divinidad; de ahí que digan haber traído a la luz el rostro de Dios. Nótese que, si bien los compradores son los pacientes del deslumbramiento, son el sujeto agente ("they") del verbo "brought". Se intensifica así el carácter de "aspiration" de su ansia y la identificación de la divinidad con su "flight of fancy" (cfr. *supra*) del deseo comercial. En esta misma línea nótese, también, la carga metafórica de "losing the lens": las mentes de los compradores pierden "la luz" de la razón. El autor, sabiéndolo, se asusta por este desquicie: por eso escribe de los compradores que "they put us in a fright". Al final de la sección Davie se reafirma en su vocación antisubjetiva²⁰:

Outside the bleakest pane,
Bulging like water in a rippled glass,
My face makes such pretensions as surpass
Insane self-deified
Projectors of a private pantheon,
Purveyors' voices from the other side

²⁰ Cfr. I.3. y I.4. de 1ª parte.

Of window-panes that heaven was pasted on
(vv. 64-70)

Davie se sitúa no sólo fuera del escaparate, sino fuera del escaparate más desolado —su distanciamiento del comercialismo, siquiera mínimo, es patente—. En contraposición al rostro de Dios, fruto de "aspirations" en un escaparate deslumbrante, él, en un escaparate desolado, presenta su cara con "pretensions" que son antisubjetivas. Los objetos deseados son vistos como "projectors" de un panteón privado, es decir, fantasías individuales divinizadas, literalmente proyectadas —de nuevo el juego etimológico— bajo la luz de los escaparates. Estas subjetividades son irracionales ("insane") y narcisistas ("self-deified"), materializadas en un comercialismo ("purveyors' voices from the other side / Of window-panes", v. 69-70) que resulta un falaz paraíso artificial ("that heaven was pasted on", v. 70). Cabe señalar que esta identificación de subjetividad (con lo que implica de irracionalidad) con egoísmo es una constante en la obra poética y crítica de Davie. En este poema, como vemos, subjetividad-egoísmo se identifica también con comercialismo y con una artificialidad que es falaz por aparentar una plenitud huera. Poéticamente, esta cosmovisión se hará patente en su segunda etapa poética y, críticamente, se dejará sentir en su valoración de los años sesenta²¹.

Sexta Sección

La sexta sección muestra un pasado en el que se origina la situación presente. Coleridge (vv. 76-81) habla de su plenitud poética cuando "This joy

²¹ Cfr. II.4. de 1ª parte.

within me dallied with distress" (v. 77) y lamenta ahora no su depresión anímica, sino su suspensión de "what nature gave me at my birth, / My shaping spirit of Imagination" (vv. 85-86). El origen de este estado lo sitúa el poeta en la hipertrofia de hábitos pasados:

For not to think of what I needs must feel,
But to be still and patient, all I can;
And haply by abstruse research to steal
From my own nature all the natural man-
This was my sole resource, my only plan:
Till that which suits a part infects the whole,
And now is almost grown the habit of my soul.
(vv. 87-93)

Davie, por su parte, comienza esta sexta sección del poema con las mismas palabras que Coleridge: "There was a time" (v. 71). Davie presenta un pasado en el que "I would have scorned to think / My self-aversions so entirely eased / By neighbour windows" (vv. 71-73). Tenemos aquí varios datos nuevos: uno, que el autor padece autoaversión; dos, que los escaparates vecinos mitigan esa autoaversión; y tres, que en el pasado el autor creía imposible que su autoaversión fuera aliviada por los vecinos escaparates. De estas revelaciones se deduce que la "self-righteousness" de la que el autor hace gala a la hora de visitar escaparates no es más que un alivio a sus "self-aversions". Como en el poema comentado "Pushkin A Didactic Poem", para el autor es en "the self, where deception starts" (v. 31; CP 70, 18). Si en el pasado depreciaba esa posibilidad, ahora su mente "must admit its grossness from the start" (v. 39).

El alivio a esa autoaversión que se da en "such a night of ink" (v. 73) "required, I thought, supernal light at least" (v. 14). Si en las estrofas anteriores Davie habla en general de la divinidad ausente y se opone a la avidez

compradora, ahora hace suya esa ausencia de sentido de sacralidad y se identifica, en cierto modo, con los “insatiable proud buyers” del verso cincuenta y cuatro. De ahí que a renglón seguido escriba: “To be believers, let us not forget / How cheaply all our petty needs are met, / All that we know of” (vv. 75-77).

Al hacer esta exhortación en primera persona del plural, el autor se incluye entre los compradores —ya descritos— que han hecho del comercialismo su religión y que se conforman con satisfacer sólo sus necesidades materiales (de ahí que se hable de “petty needs”). Estas necesidades, por ser materiales “are ... cheaply ... met” (v. 76) teniendo dinero y son “all that we know of” (v. 77). Si recordamos que en la estrofa cuarta se nos decía que Dios se definía “By ... what we need, / Not what we know we need” (v. 51), en el autor y en ese “nosotros” la divinidad está ausente.

Dicha ausencia se resalta en los versos siguientes:

If we blow them up
And push away the off-hand proffered cup,
Each time we raise our price
Some unimagined need is given up,
And we are gulled, intending to be nice.
(vv. 77-81)

Si hacemos volar esas necesidades materiales y apartamos la copa que se ofrece —imagen del deseo— puede ocurrir que ese deseo —de ahí que se hable de “price” (v. 79)— retorne más fuerte. En ese caso, tenemos más avidez (subimos el precio de la copa, objeto del deseo), valoramos más lo material, y por ello, “some unimagined need is given up” (v. 80). Si Dios era la necesidad real, no sospechada, la “unimagined need” hace referencia a una pérdida de la

consciencia de la sacralidad. De nuevo Davie parece insistir en que a menor sentido de la divinidad, mayor avidez comercial como señal de esa ausencia. Por ello, aunque subjetivamente estemos "intending to be nice" (v. 81), objetivamente "we are gulled" (v. 81).

Este estado psíquico de desacralidad se convierte, en los versos siguientes, en tiempo: "in such a time, antediluvian" (v. 82) y en espacio "we came to Hawkshead" (v. 83). Hawkshead, re recordemos, ya aparecía en la sección segunda del poema (v. 16) referido a Wordsworth.

El autor (vv. 20-29) iba con él. Ahora el autor aparece en ese mismo lugar no acompañado de Wordsworth, sino como miembro de una colectividad de compradores. Si en la primera estrofa el autor aparecía en Hawkshead en los tiempos de Wordsworth compartiendo con él un estado psíquico de elevación y plenitud, en la sexta aparece en la época antediluviana compartiendo con los compradores —consumidores diríamos hoy— su desacralidad. Tenemos así un doble movimiento temporal: de retroacción (desde el hoy —s. XX— pasamos a la época antediluviana), y de superposición (el Hawkshead antediluviano en el verso ochenta y tres se superpone al Hawkshead de finales del siglo XVIII de los versos 20-29). En el poema, esta superposición resulta retroactiva en cuanto al momento de lectura, (el verso 83 es anterior a los versos 20-29) y progresiva en cuanto a la cronología, pues la época antediluviana es anterior al siglo dieciocho.

Mediante esta dislocación temporal, Davie no hace sino marcar sus contradicciones internas: la "self-righteousness" resulta de las "self-aversions", la

sacralidad de la desacralidad. Un tiempo se transmuta en otro y un estado psíquico en su contrario. Como ya hemos visto en anteriores análisis, lo otro yace en el corazón mismo del logos. A la luz de la novedad aportada en los versos 82-83, no hay solución de continuidad entre presente y pasado. El hoy es tan desacralizado como el ayer, la elevación wordsworthiana se revela una excepción, tal como se confirmará en el verso noventa y cinco: "Wordsworth for one".

Los versos siguientes continúan la dislocación temporal:

It was long ago,
In our own youth and in the Youth of Man,
Not long ago in years, but since we know
At Dachau Man's maturity began
And that was earlier, it was long ago,
A time we could not easily outgrow.
(vv. 83-88)

Davie da aquí un paso más y equipara su juventud con la de la especie humana, con lo que el "we" amplía su referencia: No sólo alude a los consumidores, sino a todos los seres humanos. El "antedeluvian" también adquiere su pleno valor expresivo: la llegada a Hawkshead se produjo, objetivamente, hace poco tiempo: "Not long ago in years" (v. 85) pero, subjetivamente, "it was long ago" (v. 83). El hecho que provoca esa distorsión subjetiva de la cronología es el conocimiento del horror de los campos de exterminio: "But since we know / At Dachau Man's maturity began" (vv. 85-80). Nótese cómo el "but" introduce una contraposición con respecto a la información objetiva del "Not long ago in years" (v. 89). "Since", por su parte, da un valor explicativo a esta distorsión cronológica.

Mediante estos versos Davie equipara la madurez del ser humano con el horror, identificación que nos parece más que cuestionable y éticamente dudosa. En el poema, la horrenda “madurez” de Dachau hace que, en comparación, resulte inocente la desacralidad comercial a la que Davie se refiere en “In our youth and in the youth of Man” (v. 84). Esa desacralidad comercial —que Davie recalca “was earlier”, objetivamente, e “it was long ago”, subjetivamente (v. 87)— es “a time we could not easily outgrow” (v. 88). Con ello, el autor parece querer decir que es muy difícil de asimilar el horror de esa “madurez” y abandonar la anterior e inocente juventud de la desacralidad comercial. En TTC 69-70, Davie dice respecto del mundo de la segunda posguerra mundial que: “we, those of my generation and older, and whatever our nationality, were phantoms, revenants, the unprovided-for and less than three-dimensional *survivors*”.

Esta sensación de fin de un mundo se expresa en el verso ochenta y nueve: “At Dachau Yeats and Rilke died”. Objetivamente, ni Yeats ni Rilke murieron allí. Davie, no obstante, parece querer decir que la poesía de la subjetividad pereció en el horror (recuérdese lo dicho en “Rejoinder to a Critic” respecto al sentimiento). En palabras de Davie en el prefacio a la edición de 1992 de POD y AE: “What I and my friends of those days took for granted was that the Second World War had invalidated even those radically diminished principles and sentiments that had survived the war of 1914-18”.

Esa subjetividad, sin embargo, es la que está en los seres humanos de hoy: “We found, / In those who lived before, / Our growing pains” (vv. 89-91). Las

mismas afecciones psíquicas de entonces están presentes en la actualidad. Ese “dolorido sentir” se hace hoy patente en el comercialismo:

A groaning, cracking sound,
Exploding now through each exclusive store,
Starred at what we thought light of uncommon day
And damned it glass.

(vv. 91-94)

El verso noventa y uno comienza con “Our growing pains”. Tras el punto y seguido leemos “A groaning, cracking sound,”. La contigüidad en el verso y su proximidad semántica hacen que identifiquemos el “growing, cracking sound” con “our growing pains”, de suerte que el sonido sea una exteriorización del dolor subjetivo. La aliteración del grupo oclusiva velar + /r/ a lo largo del verso (“growing”, “groaning”, “cracking”) no hace sino reforzar esa asociación semántica, reforzada a su vez, por la repetición del diptongo [ou] en “growing” y “groaning” que confiere al verso un carácter onomatopéyico de la queja.

Ese dolor subjetivo en forma de sonido es el que explota en las tiendas exclusivas: el comercialismo se ve minado en su cúspide (cfr. *supra* lo dicho a propósito del verso setenta y nueve, “each time we raise our price”). El contraste entre plenitud objetiva y la apetencia subjetiva resulta ahí altamente expresivo. Asimismo, ese sonoro dolor es el que “starred what we thought light of uncommon day / And damned it glass” (vv. 93-94).

Inicialmente se creía que ese sonido tachonaba de estrellas una luz que, al igual que la de la estrella de los magos, anunciaba la natividad; de ahí el “light of uncommon day” (v. 93). Sin embargo, en vez de esa bendición de “supernal light”

(v. 74), nos damos cuenta de que esa luz es un mero reclamo comercial y la maldecimos como la de un mero espejo: "And damned it glass" (v. 94). Nótese el matiz adversativo de "and", reforzado por la posición de la frase por él introducida en encabalgamiento abrupto.

La prosodia hace aquí de contrapeso a la semántica. El encabalgamiento crea semánticamente unas expectativas de continuidad. Prosódicamente, se sabe que hay un cambio tras la pausa versal. Sin embargo, aunque el "and" pareciera establecer una continuidad semántica, el "damned" hace que esta continuidad se vea truncada: "and" se "tiñe" de valor adversativo y, tras el clímax de antes de la pausa versal, tenemos, prosódica y semánticamente, un anticlímax en esta segunda parte del encabalgamiento:

Cabe recordar lo arriba dicho sobre el juego etimológico de la palabra "reflection". Este engaño es, en realidad, el autoengaño de substituir la divinidad por una perfección resultante de una reflexión de una cabeza humana (vv. 46-48). De ahí que Davie escriba:

Yet some endured the ray,
Wordsworth for one, who may have hoped for light
That never was on sea or land, but knew
The brittle thing that he was looking through,
A waving pane projected on the night.
(vv. 94-98)

Se recupera así la figura de Wordsworth, presente en los versos 16-22. Wordsworth es uno de los pocos que resistió al engaño de la desacralización y que, teniendo oportunidad de colmar su ansia subjetiva ("light / That never was on sea or land,"), se contuvo. Wordsworth resulta así excepcional, por eso hallamos

el “yet”, que introduce un contraste entre el poeta romántico y el “we” de los versos anteriores. Wordsworth conocía las limitaciones de la mente humana, “the brittle thing that he was looking through”. El ver físico corresponde así al ver intelectual como en el “sight” del verso sesenta y uno. Dado que el autor, según leemos en los versos 20-24, caminó con Wordsworth, la esperanza de la cordura wordsworthiana se hace extensiva a Davie y, por su “we”, a la humanidad. En lugar de “Insane self-deified / Projectors of a private pantheon” (vv. 67-68), tenemos autoconocimiento. Davie, a su vez, en las secciones cuarta y quinta, hace gala de autoconocimiento.

El último verso de la sección sexta sigue en esta línea de identificación de Wordsworth con Davie, pues el poeta romántico, como Davie en las estrofas cuarta y quinta, mira a través de “a waving pane projected on the night” (v. 98). El escaparate resulta ser una imagen de la mente humana. Esta es una “brittle thing” de la que hay que desconfiar, pues como hemos dicho acerca de los escaparates, refleja subjetivas fantasías ilusorias²²: de ahí que se aluda a la inconstancia (waving pane) de la fantasía subjetiva (“projected”) que es irracional (“on the night”).

Cabe señalar, por último, que tanto Coleridge como Davie concluyen esta sexta sección presentando los mecanismos de la psicología humana: Coleridge (vv. 87-93) describe “the habit of my soul” (v. 93) y Davie, como hemos visto, la mente en tanto que instrumento perceptivo.

²² Cfr. la cita de Eliade en I.4. de la 1ª parte.

Séptima Sección

La séptima sección describe la situación exterior. Coleridge (vv. 94-125) se dirige al viento y escucha sus sonidos. Davie, en los versos 99-112 de la sección séptima, observa la noche y las tiendas: primero abiertas y luego cerradas. Hay en todos estos versos un tono sereno. Si Coleridge apostrofa al viento, Davie escribe "No wind, please God, will rise tonight" (v. 99), rechazando la exaltación romántica. Esta sensación de quietud viene producida, en parte, por la repetición de las palabras "still" y "stillness". Así, leemos (el subrayado es nuestro):

The trees
Still sprig the velvet on the pelt of night.
Still, stuck about the raw estate, one sees
The coloured labels of a Christmas light.
Still, in the stillness, only smoke aspires.
(The movement in the stillness is not ours.).
(vv. 99-104)

Gramaticalmente, tenemos en los diversos casos de "still" una confluencia de funciones: además del valor adjetival de "quieto", tienen el valor adverbial temporal de "aún", "todavía". Al significado de quietud se añade el de prolongación temporal antes de una futura interrupción. Así, el que los árboles "adornen con ramitas el terciopelo que está sobre el pellejo de noche" (v. 100), continúa la situación descrita en los versos 26-31. Si en los versos de la primera estrofa el suelo parecía un féretro cubierto de fieltro, aquí se alude de nuevo a esa cubierta de hojas como terciopelo y se añade el detalle de las pequeñas ramas caídas. Si la tierra en el verso veintisiete era un "darkling ground" ahora, en la oscuridad total, es presenciada como "el pellejo de la noche". El "blue-black air" del verso cuatro es ahora totalmente negro. Hay cambio, pero hay cierta continuidad en la oscuridad. El "raw estate", por su parte, hace referencia al "Hawkshead" de los

versos siete y ochenta y tres. El adjetivo “raw” se explica, a nuestro modo de ver, por la psicología de sus habitantes, que se conforman con satisfacer sus “petty needs” (v. 70). En cuanto a las “coloured labels of a Christmas light” (v. 102), baste recordar que hacen referencia a las luces de los escaparates mencionados en las estrofas anteriores. El humo, en cambio, es un elemento nuevo: sólo él aspira. Es el único elemento en movimiento. Etimológica y literalmente el humo *ad-spirat*, sopla hacia.

Si tenemos en cuenta la etimología (*ad-spirare*: soplar hacia) y la connotación negativa de “aspiration” en el poema, podemos dar un doble sentido al verso: uno, el humo es el único elemento que, si bien con quietud, se mueve; dos, las fantasías subjetivas, ilusorias (aspiraciones), al predicarse de un sujeto no humano y darse en la quietud pierden su carácter de tal y se convierten en una mera moción psíquica no negativa. Esta interpretación la confirma el verso siguiente: “(The movement in the stillness is not ours.)” (v. 104). Los paréntesis indican marginalidad, cautela. El contenido de los mismos es, a nuestro modo de ver, un eco de Eliot en *Four Quartets* de “Burnt Norton”, V, en especial de los versos:

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

Davie parece indicar que en la psiqué humana hay una moción que trasciende la agitación de la subjetividad.

En los versos siguientes el tono sereno continúa. Primero, la tienda se cierra: "We shut up shop, and there's / No glimmer now by which to see the wares / Banked behind glass;" (vv. 105-107). No hay luz y, al apagarse ésta, el deseo, privado de la contemplación de sus objetos, se extingue, aunque sea momentáneamente. Se continúa así, en cierto modo, esa superación de la subjetividad aludida en los versos anteriores. Sin embargo —de ahí el "but"—, esa superación es sólo momentánea:

But in the early hours
Some mooning hobo, by inhuman fires
Of stars or moon, may, glancing in the glass,
Observe his insufficiencies, and find
A supplement there hinted, to surpass
The dearest purchase that he had in mind.
(vv. 107-112)

El deseo retorna y esta vez bajo luz natural, no artificial, y a horas intempestivas. El autor parece con ello sugerir lo arraigado del deseo en la naturaleza humana. Aquí, al igual que en otros poemas, lo otro no racional está siempre latente dentro de nosotros.

Octava Sección

La octava y última sección es la conclusión del poema. Coleridge finaliza deseando un feliz sueño y alegría a su amiga (vv. 126-139). Davie, en los versos

113-1209, termina con un retorno al comienzo. En los versos 113-115 leemos: "Natural pieties, / unthought of charities / Grow up about the newest housing-scheme". La piedad natural y la caridad impensada se refieren a la "generosidad" de la compra (nótese la ironía) y son un eco de las "bald avenues, / Whose charities I shall no more refuse" de los versos 2-3. El "housing-scheme" hace referencia al auge de la construcción que Inglaterra experimentó en los años cincuenta. Semánticamente, las "avenues" del verso dos se incluyen en esa urbanización mencionada en el verso ciento quince.

La composición acaba con los versos siguientes:

Curtained or not, the light
Is tempered to our sight,
And poorest taste can dress the dearest theme
Where cotton-wool can simulate the snow
And coloured bulbs make Bethlehem a show.
(vv. 116-120)

La luz de los versos 113-114 se hace eco de los versos 8-91 en donde se presentan los "panels of domestic light!" (v. 8). Semánticamente, se afirma la subjetividad de todo este despliegue lumínico, pues —esté como esté la luz— es nuestra mirada la que la regula. Los tres últimos versos son, a su vez, eco de los versos 12-15. En ellos se hablaba de trineos y campanas, aquí de algodón y bombillas de colores tachándoselos, además, de "poorest taste".

Si allí "Christmas-time" (v. 14) era "The holy time honoured in parodies" (v. 19), aquí la Navidad es "the dearest theme", "Bethleem" (v. 120) y la parodia es "a show" (v. 120). Como apuntamos al comienzo del poema, el propio comercialismo

es la parodia de la sacralidad, el "show" que revela la pérdida -la ausencia- de sentido de lo sagrado. Todo el poema no es sino el desarrollo de esta idea.

1.1.2.2.3. Observaciones del análisis de "Pushkin: A Didactic Poem" y "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass".

Concluido el análisis de "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass", cabe preguntarse por qué Davie, defensor de los valores neoclásicos, imita una composición romántica. A lo largo del análisis de "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass", así como de "Pushkin. A Didactic Poem" o "An English Revenant" hemos visto cómo la consciencia de pérdida es uno de sus grandes temas. Por otra parte, el mismo Davie ve la idea mítica de la caída como característica de un periodo histórico el de la generación de Pound, Eliot y Yeats.

Así interpretada, la pérdida "belief in a calamitous Fall, an expulsion from some historical Eden" (SEP 170), no es más que una manifestación de la caída²³. Por ello, si tenemos en cuenta que la pérdida es un tema romántico por excelencia (como lo demuestra la oda de Coleridge), podemos afirmar que, en cuanto a su consciencia (en tanto que ésta define por la pérdida), Davie es romántico²⁴. Romántica y hasta quijotesca resulta, en cierto modo, esa voluntad de restauración de los valores augústeos en la segunda mitad del siglo XIX. Su impulso y afán es romántico, el contenido de su conciencia y afán, clásico.

²³ Cfr. II.3. en 1ª parte.

²⁴ Cfr. Preliminares B.

Con el análisis de "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass" concluimos los análisis de poemas correspondientes a *Brides of Reason*, el primer volumen de poesías publicado por Davie. Recapitulando lo analizado, el análisis de "Homage to William Cowper" nos ha mostrado el primer gran eje de su poesía: la dialéctica interna. El análisis de "An English Revenant", "Pushkin. A Didactic Poem" y "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass" nos ha mostrado su segundo gran eje, la imaginación histórica con su consciencia de pérdida: consciencia de pérdida en general en "An English Revenant", consciencia de pérdida de paideia augústea en "Pushkin. A Didactic Poem" y consciencia de pérdida de sacralidad en "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass".

La imbricación de la imaginación histórica con la dialéctica interna ha sido analizada (cfr. *supra*). No obstante, la recordaremos brevemente: la relación entre los términos positivizados en su dialéctica interna [logos, polis, etc... (cfr. Cuadro tras análisis de "Homage to William Cowper")], constituye una paidea, la augústea. Dado que dicha paidea tuvo vigencia en el siglo dieciocho, comprometerse con ella hoy conlleva una consciencia reaccionaria de su pérdida que implica, a su vez, una imaginación histórica actualizada. Esta imaginación histórica actualizada (realizada, modernizada) es la que pone en práctica esta paideia en el mundo contemporáneo.

Si tenemos en cuenta que en Davie consciencia histórica y consciencia literaria a menudo se confunden, la consciencia de pérdida de su imaginación histórica pasa a ser parte integrante de su dialéctica interna. El contenido de la pérdida se incluye en los elementos positivizados, el hecho mismo de la pérdida

en los negativos. Como vemos, un término implica el otro. En Davie tenemos poéticamente, como podemos comprobar, un sistema dinámico (dialéctica) y no, como pudiera parecer, meros compartimentos estancos.

I.1.3. *A Winter Talent and Other Poems* (1957)

El análisis de poemas de *Brides of Reason* (1955) nos ha permitido demostrar el característico contenido metapoético de los poemas de la primera subetapa de Davie y, consecuentemente, determinar los grandes ejes de su poética (la dialéctica interna y la imaginación histórica) y ver, asimismo, cuál es la imbricación entre ambos. Conocidas estas coordenadas de su poesía, en lo sucesivo nuestros análisis podrán ser menos prolijos. Continuando con el estudio de poemas de esta primera subetapa en la que Davie se afirma como artista ante sí mismo, nos centraremos en analizar poemas representativos en los que Davie muestra determinados aspectos de su poética.

I.1.3.1. "The Priory of St. Saviour, Glendalough"

En dicho poema se narra una anécdota que, indirectamente, ilustra un aspecto de la concepción poética de Davie: la instalación de lo otro en el seno mismo del logos. El poeta ve tallada, en una jamba, la imagen de dos pájaros que, frente a frente, llevan una cabeza humana entre el pico (vv. 2-3). Esta descripción el poeta la lee —va entrecomillada— y también lee que la imagen es "uncertain in its significance but / A widely known design" (vv. 4-9). El poeta comenta: "I'm not surprised" (v. 5).

En la estrofa siguiente comprendemos que este comentario es irónico, ya que “the guidebook cheats” (v. 6). Tenemos así una ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado. La guía también da instrucciones equivocadas (vv. 6-7). El monasterio, además, se compara a “una ruina sobre una balsa” (v. 9). Tenemos, implícita, una retroacción temporal: primero vemos el objeto de cerca, (estrofa 1) y ahora de lejos. El juego consiste en que el juicio sobre la falsedad de la guía tiene que ser forzosamente emitido *a posteriori*: primero vamos, vemos y luego opinamos. En el poema primero vemos y opinamos y luego vamos. Se altera el orden cronológico y esta alteración se puede considerar una ruptura en el sistema de la experiencia.

En la estrofa tercera sigue la retroacción temporal. El hablante del poema explica su llegada al monasterio entre zarzas (v. 11), su cruce de una pradera (v. 12), reflexiona: “Could holy ground be such a foreign place?” y nos dice: “I climbed the wall and shivered” (v. 14). Tenemos aquí un desdoblamiento entre el tiempo de la enunciación y el tiempo enunciado. El tiempo de estas dos oraciones gramaticales es simultáneo con el de la estrofa primera. El tiempo enunciado, pues, es el mismo. Sin embargo, dado que un poema se desarrolla en una secuencia cronológica, el tiempo de la enunciación de los versos trece y catorce resulta posterior al de la primera estrofa. Se crea así un efecto de extrañeza, de otredad, que es el objeto del poema. La forma imita al fondo. Esta superposición de tiempos poemáticos va seguida de una superposición espacial. Si en el verso dos leíamos: “Two birds affronted with a human head”, ahora (vv. 14-15) leemos: “There flew out / Two birds affronted by my human face”. El gozne de este

contraste es la antanacsis, el juego de doble significado de “affronted”: frente a frente (v. 2) y “ofendido” (v. 15). Se consigue así “siniestrar”, dotar de carácter siniestro a dicho encuentro entre las aves y el rostro humano.

Según Freud [1974: 2501] lo “*unheimlich*”, lo siniestro, procede de lo “*heimisch*”, lo familiar, que ha sido reprimido posteriormente y retorna ahora bajo forma de siniestro, de otro que es sí mismo. Hábilmente, este desarrollo es el que Davie imita en el poema: al desdoblar la unidad del tiempo y el espacio (un mismo momento y sitio) —aquí el encuentro con los pájaros en principio y fin del poema— el retorno de ese momento (el primero cronológicamente en el poema) en el segundo, se percibe como ruptura, como otro, como amenaza.

Davie aquí textualiza magistralmente —con unos pocos versos— la consciencia de amenaza (ya vista en otros poemas), la imposibilidad de tener conocimiento cierto (insuficiencia y quiebra del lenguaje, que tratará más adelante imitativamente). Aquí en el poema queda en tiniebla lo que pasó literalmente con los pájaros, y queda clara, en cambio, la instalación de lo otro en el seno mismo del logos.

1.1.3.2. "Samuel Beckett's Dublin".

Este poema nos presenta, veladamente, una crítica a la filosofía existencialista, al teatro del absurdo y al uso de símbolos monosémicos en la literatura. Con ello censura no solo la utilización de elementos irracionales en la escritura, sino, a la postre, el intelectualismo de las grandes construcciones teóricas.

Comienza el poema con la frase: "When it is cold it stinks, and not 'till then", que, con variaciones, se repetirá —a modo de estribillo— en los versos 5, 7 y 11. Esta afirmación constituye una comparación del "it" —referido, por el título, a Dublín— con un cadáver y, también, una sorpresa: no es habitual que se hable de una ciudad en estos términos. A continuación, el poeta explica que en otras ciudades "the seasonable or more rabid heats / Of love and summer... / Unseal the all too human" (vv. 2-4). Se compara así lo humano a un documento ("unseal") y se establecen las equivalencias amor = calor = hedor = humanidad. La estrofa concluye con la reiteración de la idea del verso uno (el lector va asociado al frío). No es así en esta ciudad, que apesta cuando hace frío, no antes.

El verso seis reitera la misma idea: los olores suben al cielo "then most creaturely" (v. 6) cuando hace frío. Entonces apesta (v. 7), pero antes su ojo congelador "ha procurado mutilar, / amputar miembros, sustento y nombre" (vv. 8-9) "Abstracting life beyond all likelihood" (v. 10). Tenemos aquí las equivalencias abstracción = frío = mutilación = inhumanidad.

La estrofa siguiente se abre con la repetición de la idea de que apesta cuando hace frío. Sigue a continuación una ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado, pues —mediante encabalgamiento que refuerza la sorpresa— leemos: “and not till then / can it be fragrant”. Esta palabra se carga así de un doble significado: en el plano físico (sentido literal) es una ironía: un cadáver huele; en el plano del poema constituye una metáfora. Si lo humano es calor, vida y movimiento —los calores del amor son “rabid” (v. 2)—, cuando estas abstracciones (congelaciones) hayan acabado —muerto—, y estén frías como un cadáver, entonces podrán someterse al movimiento de la vida y serán humanas: empezarán literalmente a apestar, por descomposición pero —metafóricamente— serán fragantes porque, precisamente por someterse a las leyes vitales, se habrán humanizado. En una gradación metafórica hacia la muerte el poeta pasa a decir que cada vez hace más frío (v. 13), y a mencionar personajes de la obra de Beckett: “Murphy”, “Molly”, “the Idiot Boy” (vv. 13-14), alrededor del cual el tiempo arrecia.

En el comienzo de la estrofa siguiente sigue la “ruptura de una frase hecha por el propio poeta dentro de la misma composición” [Bousoño 1985 I: 561-562]. En vez del “it” del estribillo, tenemos “he”: “When he is cold he stinks” (v. 16). La sorpresa se refuerza porque hasta el verso siguiente no se declara el sujeto de la frase, el oxímoron “this living corpse”. Con el uso de “this”, además, se identifica el cadáver con el poema, identificación que es en sí una prosopopeya. Personificación tenemos, también, en la siguiente oración gramatical: a “The existential weather” se le atribuyen cualidades de ser animado: busca por olfato,

"smells out" (v. 18) "men / who barely living therefore altogether / Live till they die; and sweetly smell till then" (vv. 18-20). El escenario de la búsqueda también se personifica: al carecer de referente externo, podemos interpretar que, como en otros poemas, el deíctico en "these abortive minims" alude al poema. "Abortive" refuerza la idea de esterilidad implícita en "corpse". Esta identificación se dará si tenemos en cuenta que el existencialismo, en tanto que filosofía con sistemas, ideas y grandes construcciones teóricas, busca abstracciones en el poema y, por tanto "mata" la humanidad de éste. Nuestro autor censura así las grandes edificaciones intelectuales.

En AE, 165, Davie utiliza unos términos análogos a los empleados en este poema:

The appeal of theories... is manifest in the loaded words that their promoters use. A poetry in which the syntax articulates only "the world of the poem" is said to be "pure", "absolute", "sheer", "self-sufficient". Wordsworth's poems are "impure" because they have about them the smell of oil and soiled flesh, the reek of humanity. Their syntax is not "pure" syntax because it refers to, it mimes, something outside itself and outside the world of the poem, something that smells of the human, of generation and hence of corruption.

Interpretando todo, podemos afirmar que Davie en este poema, mediante su crítica metafórica a la filosofía existencialista, refleja su concepción de la poesía. Davie, como hemos visto en POD, suscribe implícitamente un racionalismo naturalista de corte aristotélico. Según esta filosofía, la esencia precede a la existencia y la esencia del hombre es racional. El existencialismo, en cambio, sostiene que la existencia es anterior a la esencia y que esta es una construcción personal. El existencialismo parte, pues, de un elemento no racional, la existencia. Estéticamente, la expresión de esta existencialidad se ha plasmado en el teatro del absurdo —del cual Beckett es uno de sus principales exponentes— en el que

se utilizan procedimientos irracionalistas como, por ejemplo, los símbolos monosémicos: "se ha apellidado de "absurdo" a un tipo de teatro, en cuya fabulación intervienen símbolos monosémicos... símbolos... esto es... como referencias emotivas a significados 'irracionales'" [Bousoño 1985 I: 284].

Señalemos también que, en este poema, en su retrato de ese "zombi" humano, podemos hallar un eco eliotiano de *The Waste Land*, I. Para Davie, que defiende la ecuación humanidad = racionalidad, la irracionalidad es "inhumana" e inhumano es, también, el intelectualismo.

1.1.3.3. Lapidarismo.

El análisis de "Priory of St. Saviour, Glendalough y "Samuel Beckett's Dublin" nos ha permitido ilustrar dos aspectos de la poética davieana: la instalación de lo otro en el logos y la austeridad, en tanto que austeridad mental traducida en antiintelectualismo²⁵. Precisos e ilustrados qué elementos configuran la poética de Davie, vamos a estudiar cómo son dichos elementos, cuál es su común denominador.

Nuestro autor escribe en sus "Notes" (CP 70, 302):

My 'Obiter Dicta' is a poem which wins through to sensuous immediacy, to poetic concreteness, by asking what sort of abstractions appeal to me, and answering that question in the only possible way, by a concrete fantasy. Instead of discriminating attractive ideas from others less attractive (which is the sort of operation to which my mind lends itself most readily), I ask in that poem by what criterion I find some ideas more attractive than others. I answer that I like ideas which are *stony*. This represents (I hope) a true poem won out of precisely that which is most inimical to it, free play among abstractions.

²⁵ Cfr. 1.3. y 1.4. de 1ª parte.

A esto añade:

Now I am mediating an essay on the relationship between poetry and painting. Yet I feel that I shall not express in the essay what makes this complex of ideas so interesting to me. What takes my interest is something behind the ideas, something which can be expressed only, as in 'Obiter Dicta', by finding a concrete fantasy which not only expresses but truly is the common element in the ideas which attract me.

Como vemos, Davie afirma que lo pétreo ("stony") es el elemento común a las ideas que vertebran su poética. No obstante, dado que en su obra la piedra es ante todo piedra labrada, piedra con una determinada forma, hablaremos de lapidarismo como el elemento común a las ideas que vertebran la poética de Davie. Utilizamos lapidarismo y no "petreidad" por dos razones: una etimológica y otra semántica. Etimológicamente, *lapis* es piedra labrada o preciosa y esa cualidad de trabajo es la que, insistimos, está presente en la poética de Davie. Semánticamente, lapidarismo se deriva de lápida: "piedra llana, *en que se pone una inscripción* (la cursiva es nuestra)" (RAE, 1992, II: 230). Las inscripciones de la lápida tienen carácter rememorativo y conciso: éstas son dos cualidades que vertebran la poética de Davie.

Por otra parte, utilizamos "lapidarismo" y no "lapidariedad" porque, a nuestro juicio, las características lapidarias no son una mera cualidad (-"dad") de los poemas, sino que constituyen una verdadera concepción (-"ismo") de la escritura²⁶. Para ilustrar el lapidarismo como cualidad de la poética de Davie nos

²⁶ Cfr. I.4. de la 1ª parte.

vamos a servir del análisis de tres poemas: "Obiter Dicta", "Twilight on the Waste Lands" y "Derbyshire Turf". Dado que el propio Davie afirma la importancia de "Obiter Dicta", tomaremos dicho poema como base de nuestro análisis del lapidarismo en su poética. Primero estudiaremos el lapidarismo en cuanto *lapis* y, en segundo lugar, en cuanto lápida.

1.1.3.3.1. Escritura como lapis.

En el poema "Obiter Dicta" tenemos varios ejemplos en los que la piedra se presenta como "lapis", piedra preciosa o labrada. Al comienzo del poema, leemos (el subrayado es nuestro):

There he is, augmenting
The treasury of his prudence with a clutch
Of those cold eggs, Great Truths -his scrivener's hand
Confiding apothegms to his pocket book.
(vv. 2-5)

Los apotegmas —dichos sentenciosos, "lapidarios"— son huevos —es decir, tienen forma tallada— y, acumulados, constituyen un tesoro, algo valioso. En la misma línea, leemos (el subrayado es nuestro):

In an age that teaches
How pearls of wisdom only look like eggs,
The tide, afflatus, still piles up on the beaches
Pearls that he prizes, stones that he retrieves.
(vv. 7-10)

Aprendemos ahora que la forma de huevo es sólo aparente, debido a la mentalidad contemporánea (nótese lo reaccionario de la observación). Las apotegmas son perlas de sabiduría (piedras preciosas; labradas, por tanto) y,

aunque sean piedras comunes, son perlas por ser valiosas. De manera análoga, más adelante leemos (el subrayado es nuestro):

the palmer tells his beads,
Strung by connections nonchalantly weak
Upon the thread of argument he needs
To bring them through his fingers, round and round,
Tasting of gristle, savory; and he hears,
Like rubbing stones, their dry conclusive sound.
(vv. 16-21)

“Beads” implica piedra labrada, y, en cierto modo, “rubbing stones”.

“Palmer”, por su parte, añade una dimensión religiosa al lapidarismo.

En la estrofa segunda de “Obiter Dicta”, aparece la palabra “lapidary”, y se hace referencia a “parts”:

Himself an actor (He can play the clown)
He knows the poet's a man of parts; the sage
Is one of them, buffoonery like his own,
means to an end. So, if he loves the page
That grows sententious with a terse distinction,
Yet lapidary moralists are dumb
About the precepts that he acts upon,
Brown with tobacco from his rule of thumb.
(vv. 22-29)

En analogía con la bufonada del padre de Davie (vv. 22-29) (cfr. TTC, 11 cuando habla del “histrionic temperament” de su padre), el lapidarismo se presenta como una estrategia cuyo fin es la edificación moral (cfr. l.1. de 2ª parte). Ese medio —lapidarismo— es el sentido común represado por “his rule of thumb” y enfatizado por los adjetivos “terse” y “sententious” —recordemos el “stern communal sense” del verso 74 de “Pushkin. A Didactic Poem” (CP 70, 19)—. De ahí que, a pesar de que (“yet”) parezca lógico que los “moralistas lapidarios” (como él) no juzguen los preceptos de su conducta, éstos no tienen nada que objetar al sentido común. La poesía, así concebida, es una lápida que, a través del

sentido común, edifica moralmente. Dicho sentido lapidario, al ser común, es la "piedra" que se pone para construir la civilización. Davie suscribe así el *utile dulci* horaciano: el pragmatismo del arte viene dado por su moralidad. Recuérdese que esta concepción del arte está en las antípodas del arte puro de las vanguardias. Davie en su *A Postscript, 1966* (POD, 198) escribe: "The merest whiff of art for art's shake and we panicked, shouting."

Subyacente a este énfasis en utilizar la dimensión cívica del arte está la tradicional desconfianza puritana hacia las artes. Así, por anticívico (anti-comunal) se desecha tanto el intelectualismo (exuberancia intelectual) como el sentimentalismo o la efusividad (exuberancia afectiva) o la metaforicidad (exuberancia imaginativa). Los tres tipos de desarrollos se ven como algo personal, subjetivo: algo que no es objetivo y carece de la comunal dimensión cívica.

En la estrofa siguiente tenemos de nuevo la imagen de la escritura como *lapis*: (el subrayado es nuestro)

'Not bread but a stone!' -the deep-sea fishermen
Denounce our findings, father. Pebbles, beads,
Perspicuous dicta, gems from Emerson.
(vv. 30-32)

Lo mismo hallamos en la estrofa final: (el subrayado es nuestro)

Turning about his various gems to take
Each other's lustre by a temperate rule,
(vv. 45-46)

La misma imagen de escritura como *lapis* aparece en "Twilight on the Waste Lands" (CP 70, 6-7) de *Brides of Reason*: (el subrayado es nuestro):

Some quickly-weathering rock, perhaps
Eroded by a sandy wind,
Conceals a carving, in the lapse
Of centuries so often skinned
That more than patinas escape,
And from the crag the chiselled shape
Disperses on the desert wind.
(...)
Conceive of such a poem.
(vv. 1-7; 15)

El poema es, pues, piedra tallada. No obstante, cabe preguntarse cuál es la materia de que está hecha la *lapis*. En "Obiter Dicta" se nos dice que es el sentido común: en el verso veintinueve se nos ha hablado de "his rule of thumb" y, en el cincuenta y uno, más explícitamente, leemos que "Art, as he hints, turns on a commonplace".

En este sentido, cabe recordar el antiintelectualismo de Davie, su rechazo a los sistemas teóricos (cfr. "Samuel Beckett's Dublin"). Cabe destacar, además, la defensa de los "slow and earth-bound Anglosaxons" (SEP 340), del tradicional pragmatismo anglosajón frente al intelectualismo característico de la crítica francesa²⁷. En este sentido, la metáfora es significativa: la piedra es "earth-bound", no sube por "those / Platonic ladders planted on the heart" (v. 2 CP 70, 31-32) tal como se lee en "Jacob's Ladder", de *Brides of Reason*. De manera análoga, en "Twilight on the Waste Lands", el poema es "An artefact so natural / It seems the work of air and light" (vv. 13-14 CP 70, 7). Del mismo modo, en "Derbyshire Turf"

²⁷ Cfr. II.4. de 1ª parte y Apéndice IV.

(CP 70, 45), tras mencionar "the boulder" (v. 13) y "the gritstone" (v. 15), Davie escribe:

That where most intriguingly mounded
Abrupt in its curves,
Beauty is richest and rounded
Home on the truth.
(vv. 21-24)

El poema, así concebido, es algo ob-jetivo, "thrown free of his makar, something added to creation" (POD, 125). De ahí su naturalidad, su inserción en la naturaleza. En OM, 314 leemos:

Poetry after all belongs in Art, not in Nature; it beings with the natural, but commands and coerces the natural into something else. And so there is, quite properly, something inhuman about poetry. A stone, that is a hunk of nature yet resistant to all that in nature is matomorphosis and flux, is thus not one among many but on the contrary the one right analogue for the thoroughly achieved poem.

En esa naturalidad consiste precisamente la talla. Así, en "Derbyshire Turf" se nos dice:

That, true to the contours which round it
Out and lie close,
The best beauty is barbarous, grounded
On foreign bodies,
Flush to their angles, ungainly,
Pawkily true.
(vv. 1-6)

El poema, pues, es un esfuerzo de ob-jetivación, de adaptarse a la forma objetiva dada por la tradición e insertarse así en ella, en ese "foreign body" que no es subjetivo. La primera lección (OM, 307) para los poetas es "supress in themselves whatever they may have by way of 'knack or 'facility'". De aquí que en "Twilight on the Waste Lands" Davie escriba: "Time-honoured forms present a choice / Of parody or else pastiche" (vv. 24-25).

Cabe precisar, así, el carácter de la lucha interna al que aludíamos en el análisis de "Homage to William Cowper": la escritura es una lucha para objetivar lo subjetivo²⁸. Davie en TTE, 29 explica:

In lyric poetry what you are doing is making the impersonal personal. This is different from making the private public. This is what T.S. Eliot meant, though he didn't put it properly in my view, in an essay that was very famous and influential through the years, about impersonality. I think what Eliot meant was that the process of creating a poem is to *depersonalize*.

En TTC, 12 analiza la génesis de su preferencia por esa concepción de la literatura²⁹:

My mother found it more difficult than he did, to give her a similar impediment. Hence, in my case and supposedly in hers also, one more reason for treasuring the bequest of literature; as a great battery or repertoire of masks and conventions, by and through which one may 'speak out' without seeming to. Accordingly I honour wistfully and fiercely those poets who can speak frankly to their fellows, who if they have piety towards the inherited past and its idioms, have different motives for that from the ones I detect in myself; my fellow-feeling, however, goes out to those artists - Thomas Hardy certainly, T. S. Eliot less directly - who are devoted to past styles as to a way of saying and yet not saying, laying bare and yet covering up, confessional and reticent at once.

El poeta ideal de Davie es impersonal: lapidario y firme en su adecuación a las formas recibidas. En esta firmeza, la rima es el envoltorio de la talla. En "Obiter Dicta" aparece así dos veces. Hablando de las apotegmas que escribe su padre, Davie, a propósito de su mano, se pregunta: "Does mine do more than snap the elastic band / of rhyme upon them?" (vv. 6-7). En la penúltima estrofa se pregunta de nuevo: "Assorted / Poetic pleasures come in bundles then, / Strapped up by rhyme, not otherwise supported?" (vv. 42-44). En este sentido recordemos la

²⁸ Cfr. I.3. de 1ª parte.

²⁹ Cfr. Preliminares A.

famosa definición del “wit” de Pope: lo que pensado a menudo, “was ne’er so well expressed”. Davie, como hemos visto en “Pushkin. A Didactic Poem” ve en “the seventh-century wit” (v. 58), “laws / of disciplined sensibility” (vv. 56-57). Disciplina es, pues, talla de la personalidad: sumisión de lo subjetivo a lo objetivo.

Característica de esa piedra así tallada es la compacidad. Ya hemos visto cómo, a propósito de “Homage to William Cowper” (CP 70, 1) el orden poético se presentaba como “fence” (v. 14) o “cage” (v. 15). En otra composición, perteneciente a *Brides of Reason*, “Poem as Atract” (CP 70, 10-11), el poema se presenta como “grid” (v. 1), “entirely hard” (v. 3), “mast” o “spar” (v. 20). En “Twilight on the Waste Lands”, por su parte, leemos:

The traveller, at dusk or dawn,
Adverted by a trick of light,
Starts at a meaning, hints a form
So fugitive, the doubtful sight
Suspects no hand of man at all.
(vv. 8-12)

Es decir, la objetivación está tan lograda que apenas hay en ella huellas de subjetividad. De ahí el “thrown free of its makar” de POD, 125. Entonces, entran en juego las ya mencionadas latencias: ellas son las que permiten descifrar el poema.

En “Derbyshire Turf” leemos:

Then as now it was just where the boulder
lay scantily buried,
Or the gritstone pocked up a shoulder,
You sported your steaks
of a specially sumptuous darkened
Lush olive green—
Yet in those days none of us hearkened
To this intimation.
(vv. 13-20)

Las insinuaciones son las que permiten interpretar las latencias. Son el “trick of light”, “thin”, “fugitive”, “doubtful sight” de “Derbyshire Turf”. En este sentido, la latencia es, como sabemos, el elemento subjetivo. En “Obiter Dicta” leemos:

To keep, as you could say;
A sense of proportion, I should portion out
The archipelago across the bay,
One island to so much sea.
(vv. 39-42)

Corroborar esta interpretación el que en el mismo poema leamos: “the tide, afflatus” (v. 9). La inspiración sobrenatural, la subjetividad, es lo que subyace latente. Su latencia es lo que da valor al poema lapidario, pues ésta es una victoria poética sobre la subjetividad, de ahí que Davie afirme que “Assorted / Poetic pleasures came in bundles them” (vv. 42-43).

Esto nos lleva a otra característica de la piedra así tallada (*lapis*): la resistencia. La escritura así concebida es resistente, primero, a la subjetividad. En “Twilight on the Waste Lands” leemos:

Conceive of such a poem, planned
With such a nicety of touch
It quite conceals the maker's hand
And seems a votive fragment, such
As patient scholars make unclear
And, hazarding their guesses, fear
They have read into it too much.
(vv. 15-21)

El intelectualismo, representado por los estudiosos (“scholars”), se ve derrotado por este tipo de poema. En cuanto a “votive” recordemos que en “Obiter Dicta” también se hablaba del sentido religioso del lapidarismo en la figura del “palmer”.

En "Obiter Dicta", por otra parte, se presenta el poema lapidario como resistente a la subjetividad imaginativa, no intelectual, pero sí afectiva:

Not bread but a stone! - the deep-sea fishermen
Denounce our findings, father. Pebbles, beads,
Perspicuous dicta, gems from Emerson,
Whatever stands when all about it slides,
Whatever in the oceanic welter
Put period to unpunctuated tides,
These, that we like, they hate.
(vv. 30-36)

Recordemos que la marea representaba la inspiración sobrenatural, la subjetividad en sentido amplio. En este sentido las "unpunctuated tides" hacen referencia, interpretamos, a la poética del *modernism*, donde la ausencia de puntuación refleja una subjetividad que se explaya. "Deep sea fishermen", por otra parte, puede aludir a la psicología de las profundidades por la que Davie siente aversión. En este sentido, cabe citar las palabras de Davie en THBP, 177 en defensa del lapidarismo:

the rigidifier, the devotee of the hard, the seeker after the certain and the unchanging, is the man who will most resist psychological explanations of art... Not in those subterranean wynds and galleries, nor in the kneaded waxland the poured bronze which seem their natural concomitant, shall we find what some of us will always want more than anything else —the resistant and persisting, the rigid and the hard, everything that poets have yearned for naïvely in the image of the stone that resists the chisel and confronts the sunlight.

Es a ese abandonarse en el caos que es el "ocean welter" al que la razón *ratio*, "puts period" y convierte en cosmos, tal como hemos visto en la frase "to keep a sense of proportion". En este sentido, en el poema "Hearing Russian Spoken" (CP 70, 61-62) de *A Winter Talent and Other Poems* podemos leer:

Not just in Russian but in any tongue
Adornment, morality's soubrette
Of lyrical surrender and excess,
Knows the weak endings equal to the strong;
(vv. 20-22)

Esa resistencia a la subjetividad se presenta también como resistencia a la concepción poética imperante en la modernidad. De ahí las imágenes de ir contracorriente que hallamos en "Obiter Dicta":

In age that teaches
How pearls of wisdom only look like eggs,
The tide, afflatus, still piles up on the beaches
Pearls that he prizes, stones that he retrieves
Misguidedly from poetry's undertow
Deaf to the harsh retraction that achieves
Its scuttering backwash, ironies.
(vv. 7-13)

Analizando el texto vemos cómo "still" indica que el lapidarismo es cosa del pasado y que su supervivencia en el presente es excepcional. La época ("age") está dominada por el subjetivismo de "afflatus" y por eso el lapidarismo, con su vocación objetiva, es "poetry's undertow", la contracorriente. De ahí que su padre las recupere: el lapidarismo fue la norma en su día y ya no lo es más. Por eso su padre, "misguidedly" y no sigue la dirección predominante.

Contracorriente es también la ironía, pero su padre está sordo a ella. Esta postura es coherente, si partimos de la base de que lapidarismo es la verdad del sentido común y de que la ironía, por su propia naturaleza, implica la contradicción semántica del enunciado sintáctico. El mismo Davie escribe en AE, 53:

To the purist, where there is irony, there must be pseudo-syntax, because an ironical statement belies its own syntax, meaning something other than what the syntax says. The exaggerated value placed on irony in modern criticism is either a cause or a symptom of our dislike of authentic syntax in poetry.

Con ello entramos en el otro factor al que es resistente el poema lapidario: el tiempo. La "Time's gradual and lenient castration" ("*Mens sana in Corpore*

Sano", (v. 10 CP 70, 38) es el obstáculo que el lapidarismo intenta vencer. Contra el tiempo, la memoria. En "Derbyshire Turf" leemos:

Still we should wonder
As farmer who loaded
Wagons with stores to lay under
The grass of their pastures.
Much the same is the poet who prizing
The shape of the truth
Studies to find some surprising
Eccentric perception
To validate memory.
(vv. 25-33)

El fin de la racionalización (su misión de irracional a lo racional mediante su "distribución" ocultando en latencias) que resulta en compacidad es vencer el tiempo. Con ello entramos en el segundo aspecto del lapidarismo: la concepción de la escritura como lápida.

1.1.3.3.2. Escritura como lápida.

Por lápida entendemos (RAE, 1992: II, 230): "Piedra llana en que ordinariamente se pone una inscripción". El poema así concebido (tallado por sentido común y observancia de formas del pasado, compacto, resistente a la subjetividad y al tiempo) tiene una función rememorativa y, más aún, conmemorativa. La compacidad es característica de la inscripción y la inscripción, con su racionalización que es concisión, permite evocar el pasado y así actualizarlo. De ahí que en "Obiter Dicta" leamos:

He walks the graveyard where I have to make
Not centos but inscriptions, and a whole
That's moved from inward, dancing.
(vv. 47-49)

Las inscripciones son racionalizaciones, cosmos, no el amontonamiento caótico del centón. Mediante ellas, gracias a las latencias, se conmueve lo interior y su padre se actualiza gracias a la evocación: de ahí que se lo mencione en presente. El pasado revive al recordarlo. Memoria es "record": grabar y recuerdo conforme al sentimiento. "Dancing" no hace sino añadir conmemoración a la rememoración. Precizando más, la lápida es epitafio:

Yet I trace
Among his shored-up epitaphs my own:
Art, as he hints, turns on a commonplace,
And Death is a true to dance to, cut in stone.
(vv. 49-52)

Si recordamos que el poema "Obiter Dicta" comenzaba con la imagen de su padre escribiendo apotegmas, podemos afirmar que la escritura es, en última instancia, epitafio. Para Davie las máximas son los "shored-up epitaphs". La muerte no es sino el pasado que da ocasión de celebrarlo y de actualizarlo mediante el lapidarismo. En este sentido, cabe señalar la importancia del "his" y "my own". El poema se abre con las palabras: "Trying to understand myself, I fetch / My father's image to me." (vv. 1-2). Ahora concluye de manera análoga el pasado (padre) vive en el presente (hijo). Ello nos lleva a hablar de la filiación como la gran preocupación subyacente en el lapidarismo de Davie. El se afirma como poeta lapidariamente, pero, al ser ese lapidarismo actualización del pasado, su identidad viene dada por su filiación³⁰. Su ascendencia dissenter, según él mismo afirma en "The Nonconformist" de *A Winter Talent and Other Poems* (CP 70, 64-69), está en el origen de esta poética lapidaria que va a contracorriente:

How else explain this bloody-minded bent
To kick against the prickings of the norm;
When to conform is easy, to dissent;

³⁰ Cfr. I.3. de 1ª parte.

And when it is most difficult, conform?
(vv. 16-19 CP 70, 65)

Desde este punto de vista, las latencias no son sólo las marcas de la subjetividad, sino —como hemos visto— las huellas de la *paideia* pasada que están ocultas en el poema. El lector avezado las reconoce y las suple al rememorarlas en su lectura. La ausencia se hace así presencia; de ahí que el repertorio de formas literarias sea un cementerio: las lápidas con sus inscripciones evocan a esos “muertos” o formas del pasado que, de este modo, se actualizan y reviven.

Ahora el título “*An English Revenant*” cobra su pleno sentido y ahora también, podemos comprender mejor la imbricación entre imaginación histórica y forma literaria: la forma literaria es una forma dada por el pasado. El acto literario es en sí un acto de imaginación histórica. Ambos están indisolublemente unidos. Escribir es recordar; es un acto de *pietas*, de respetuosa veneración por el pasado. De ahí que, a propósito del lapidarismo, Davie mencione al “palmer” (v. 10) en “*Obiter Dicta*” y hable del poema como “votive fragment” (v. 18) en “*Twilight on the Waste Lands*”: este acto rememorativo es una conmemoración religiosa. Por ella el poeta se re-liga con el pasado literario que es la fuente de toda autoridad.

Esta autoridad adquiere en Davie, además, el sentido medieval de *auctoritas* o autor citable para respaldar una tesis. Como escribe en POD, 16 (el subrayado es nuestro):

We are saying that the poet who undertakes to preserve or refine a poetic diction is writing in a web of responsibilities. He is responsible to past masters for conserving the genres and decorum which they have evolved... He is responsible, as all poets are, to his readers; he has to give them pleasure, and also, deviously or directly, instructions in proper conduct.

La civilización es, ante todo, forma (la cursiva es nuestra): "the moulds of commonwealth" (vv. 10-17), escribe en "Among Artisans' Houses" (CP 70, 5) de *Brides of Reason*. Esa forma arquetípica —la piedra sobre la civilización— es el logos, el lenguaje articulado, tal como en POD, 99 leemos:

...Pound's dilemma. By hunting his own sort of definiteness (truth only in the particular) he is led to put his trust not in human institutions but in individuals. Similarly he pins his faith on individual words, grunts, broken phrases, half-uttered exclamations, on speech atomized, all syllogistic and syntactical forms broken down... At least the development from imagism in poetry to fascism in politics is clear and unbroken... It is impossible not to trace a connection between the laws of syntax and the laws of society, between bodies of usage in speech and social life, between tearing a word from its context and choosing a leader out of the ruck. One could almost say, on this showing, that to dislocate syntax in poetry is to threaten the rule of law in the civilized community.

La sintaxis, a su vez, es el corazón del logos. La poesía no es más que actualización de esa forma arquetípica del pasado. Davie, fiel a esta concepción, nunca abandonará la sintaxis: ella es construcción. En este sentido, el carácter ideal, arquetípico del trabajo de la piedra aparece palmariamente en el poema "Dream Forest" (CP 70, 35-36) de *A Winter Talent and Other Poems*. En él el poeta levanta "Types of ideal virtue" (v. 2), "authenticated" (v. 3) "by a sculptor's logic" (v. 5). Esa virtud ideal se representa en "Busts in the antique manner" (v. 8) y consiste en observancia de la forma. Ejemplo de ello son Bruto con "a will to be curbed, / A preference for limits", Pushkin, "who recognised no checks / Yet brooked them all" (vv. 17-18) y Strindberg, "the angry annalist / Of hearth and marriage bed" (vv. 23-24). Cabe señalar que esa forma, en tanto que idea, es un espacio mental: los bustos están "each in the space mown down / Under its own

sway" (vv. 9-10). Ese espacio, como hemos visto, es el de la propia voluntad de conformarse³¹.

En esta línea, cabe señalar que el ideal de conformarse, de observar los límites, así como la concepción de la poesía como monumento (etimológicamente recordatorio) evocan la *aurea mediocritas* horaciana y el "monumentum exegi aere perennius" del mismo vate. Ello no es casual: estos ideales son augústeos y, como el propio Davie dice de los poetas neoclásicos: "the precedent of Horace above all was... compelling for them" (AL, 6). Como Davie, sabemos se identifica con esos ideales y por ellos se define como poeta: esa es su filiación.

Para él, de acuerdo con esa tradición augústea, la poesía es, en suma, edificación (escritura) según la forma arquetípica de la tradición. Como podemos ver, y, como el propio Davie reconoce, ésta es una concepción conservadora de la poesía: "it will be apparent that the impulse behind all this writing is conservative. But it is, I hope, a rational conservatism" (AE, 161). De ahí viene la preocupación de Davie, como crítico, por el canon. ¿Qué autores son *actores*? ¿Cuáles son edificantes? En sus propias palabras (UB, 7-8):

Of its nature, therefore, literary history is more indulgent than criticism is. It is more anxious to ensure that no deserving name falls out of the historical record, than to make sure that undeserving ones do not creep in. Accordingly, the literary historian makes value-judgements, just as the responsible critic does, though the historian makes them mostly by implications-by choosing to deal with certain works and authors rather than others. This makes him a principal architect of 'the canon'.

³¹ Cfr. I.3. y 4 de 1ª parte.

Un autor es una piedra en la que otros se basan para construir su escritura. El canon se convierte así en tradición, y la tradición en filiación. Esta es, como hemos visto, la conferidora de la identidad.

La poesía, desde esta perspectiva, puede reducirse a verso: prosa sometida con rima y metro pero sin palpito poético. El propio Davie en "Summer Lightning" (The Battered Wife, CP 83), escribe:

Those who like to say that they 'compose'
Who tot up and keep tallies, who dispose
These many verse-lines here; beneath them, those.
(Tell off fourteen, and bless me, you've a sonnet,
Its subject: Time, a poet's reflections on it.)
By 'versifiers' (which these are) is meant
That verse on verse is all they invent,
All cold too, ice-cold"

(vv. 73-80)

Calvin Bedient (1971: 74), por su parte habla de "Davie's conviction... that he is obliged to write verse". No obstante, tras pasar revista a la obra davieana, llega a la conclusión de que nuestro autor "has produced a body of work rare in character: pure art with a broad range" (1971: 88).

Una vez estudiados "Obiter Dicta" y los poemas, "Derbyshire Turf" y "Dream Forest" (más "Twilight on the Waste Lands" de *Brides of Reason*), concluimos los análisis de poemas escogidos correspondientes a *A Winter Talent and Other Poems*. El análisis de "The Priory of St. Saviour, Glendalough" ha ilustrado la instalación de lo otro en el logos y el de "Samuel Beckett's Dublin" la austeridad mental en tanto que antiintelectualismo. El análisis de "Obiter Dicta" y los poemas con él relacionados nos ha permitido estudiar el lapidarismo. El lapidarismo, hemos podido saber, es la cualidad común a los elementos que configuran la

poética de Davie. Consiste éste en concebir la escritura como piedra labrada (*lapis*) que es lápida. Como *lapis*, el poema es talla en la que lo subjetivo se objetiva, se somete al sentido común, se civiliza y moralmente edifica adaptándose a la tradición. Igualmente, como *lapis*, el poema es compacidad dada por el ocultamiento de la subjetividad y resistencia en tanto que oposición a la subjetividad y el tiempo.

En este sentido la piedra tallada (*lapis*) se hace lápida: su concisión es la concisión de las inscripciones destinadas a perdurar en la memoria. Como la concisión de las inscripciones, su concisión se basa en la latencia de la subjetividad, pero, también, en la latencia de la literatura del pasado. El poema resulta una verdadera lápida al adquirir una función rememorativa de la literatura del pasado. En tanto que el pasado es actualizado por la memoria y celebrado, el poema lapidario es imaginación histórica, conmemoración que se convierte así en epitafio y adquiere una dimensión religiosa pues mediante él el poeta se religa con el pasado literario. Gracias a esta religación con el pasado literario el poeta establece su filiación y, ésta, a su vez, le otorga su identidad. Este pasado literario se convierte así en *auctoritas* vertebrada en un canon y transmitida por una tradición. El principio último de la *auctoritas* es la civilización y el principio último de la civilización, su forma arquetípica, es el logos como lenguaje sintáctico articulado.

Una vez expuesto lo anterior, podemos comprobar que hemos hecho un avance: en los capítulos anteriores hemos visto los dos grandes ejes de la poética davieana: dialéctica interna e imaginación histórica y cómo se imbricaban ambos

en su poética ausencial. Ahora, al acabar este capítulo, estamos en condiciones de superar esa bipolaridad, transcender la imbricación y hablar de lapidarismo como la cualidad común que engloba a los dos grandes ejes e identifica la poesía davieana¹.

1.1.4. *New and Selected Poems* (1961)

El análisis de poemas de *A Winter Talent and Other Poems* (1957) nos ha permitido unificar en el lapidarismo los dos ejes de la poética davieana. Ahora, en el análisis de poemas *New and Selected Poems*, vamos a ilustrar ciertos aspectos del lapidarismo.

1.1.4.1. "To a Brother in the Mystery"

El propio título nos indica ya ocultamiento. La latencia, parece decirse, es el secreto, el misterio de la escritura lapidaria. En las notas (CP 70, 301) el poeta aclara que el poema surgió de visitar Southwell Minster y de leer el libro de Nikolaus Peusner *The Stones of Southwell*. Aclara, también, que "the relationship explored in the poem is in some sort that between myself and Charles Tomlinson".

Temáticamente, este poema —a través de la objetivación de las palabras de un cantero medieval a otro— defiende la concepción lapidaria de la

¹ Cfr. 1.4. de 1ª parte y Apéndice I, Cuadro 8.

poesía. La poesía es artefacto y el poeta es responsable ante el medio y no ante el público. Semánticamente, podemos dividir el poema en dos partes: narración de las obras ejecutadas (vv. 1-31) y reflexión (vv. 32-57).

En la primera parte se nos narra que dos canteros se reparten el trabajo (vv. 3-4). El primero, el hablante, menciona su obra: grutescos (vv. 4-7) consistentes en hojas de espino enroscadas e inclinadas (vv. 7-8). Al cruzar, éste valora cómo su compañero corta la piedra y, por ello, le conoce: "as I know the stone / Where none but the chisels talk for us" (v. 14). Observa la labor realizada por su amigo, el follaje que brota junto a las puertas que es "design / Nourished by exuberance, and fine-drawn / Severity that is tenderness" (vv. 19-20) y la obra suya en el sitial. Ambos se influyen mutuamente: su mano está refinada por la de su amigo (vv. 23-24) y, a su vez, la de su amigo (vv. 26-29) por la de él: "We infect / Each other then, doubtless to good effect" (vv. 30-31). Con todo, uno se distingue de otro: "My motif / Of foliate form, your godliness in leaf" (vv. 24-25).

En la segunda parte el cantero pasa a amonestar a su amigo: "And yet, take care" (v. 32). La excesiva humanidad desvía la atención del medio³³ (vv. 32-34). La cordialidad, o sea, el sentimiento, desvía de la simpatía con el medio, con la escritura. La subjetividad aparta de la objetividad escritural. El núcleo del oficio es una frialdad (vv. 35-36). La piedra es "frialdad" y "crueldad" en tanto que el poema lapidario supone objetivación y oposición a la subjetividad. En contraste con dichas cualidades (las oposiciones nos son conocidas) hay "vulgarity's

³³ Cfr. Apéndice I, cuadro 3.

prerogative" (v. 34), "Indulgence towards the frailties it indulges, / Humour called 'wryness'" (vv. 40-41). En contraste con el lapidarismo, que mantiene las formas y la medida, está la vulgaridad, la aceptación de todo (cf el poema "Hearing Russian spoken": "the weak endings equal to the strong" (v. 223)) y, como en "Obiter Dicta", la ironía, aquí representada por "wryness".

El poeta ve en el medio ("the medium", v. 49) que es la piedra, la humanidad caída: "where we cannot own / Crispness, compactness, elegance". Es el trabajo sobre el medio lo que hace que éste sea humano; "the future / seals it and signs it work of human nature / And fallen though redeemable" (vv. 4-78). Para Davie el medio mismo (piedra) es la humanidad —caída—: un medio adverso, resistente como hemos visto, pero domeñable por el trabajo en el que las marcas (recordemos las latencias) "seal", lo humanizan.

Acto seguido, de nuevo aparece el contraste: para el poeta; su amigo ha comprado cara la humanidad (vv. 48-49). Su manejo del arte, tal como se ve en sus resultados (hojas esculpidas), se vuelve "thin / Insensitive, brittle" (v. 52). Explica esto porque: "the common touch, / Though it warms, coarsens" (vv. 52-53). No hay que preocuparse del diseño ("leaves") o del público (la gente), sino del medio (la piedra). Y afirma "The medium is its own / Thing" (vv. 55-56) y no es algo medio, mediado, sino resistente: "Cruel, obdurate and rough". Como en "Obiter Dicta" el medio (lapidarismo) lleva en sí el fin. De ahí que se diga que es "its own / thing" (vv. 55-56) y que no es intermediario (medio) sino algo natural. Recordemos

que en “Twilight on the Waste Lands” la roca estaba en la montaña. El medio, en sí mismo es el fin: está investido de objetividad³⁴.

Davie poetiza aquí lo ya contenido en POD y reiterado claramente en THBP: Hay poetas, como Larkin, aquí Tomlison, que hacen demasiadas concesiones al público o que conciben la poesía como un producto de consumo y no se ocupan del poema como artefacto hecho de palabras. Esas palabras son la primera responsabilidad del poeta. Frialdad implica dicción pura, racionalidad, objetividad, frente a sentimentalismo o subjetividad. Como dato nuevo, señalemos que aquí esculpir piedra equivale a redimirse. Implícitamente —y esta es una metáfora cuya importancia veremos más adelante³⁵— se establece la equivalencia Piedra = Cristo. Se reitera así el carácter religioso del lapidarismo, y el carácter etimológicamente hierárquico de la escritura lapidaria.

Davie así, se decanta en favor de los valores verticales (del ser humano para con instancias “superiores” a él) en detrimento de los horizontales (del ser humano para con sus semejantes). Escribir es “ascender” desde lo subjetivo (ver cualidades negativizadas en Apéndice I, cuadro 8) hacia lo objetivo (cfr. cualidades positivizadas en el mismo cuadro). La forma lapidaria es el garante de esa “ascensión”. Conformarse a ella es, *ipso facto*, objetivarse. Ese principio, el medio, es radicalmente otro, desde el punto de vista de la subjetividad, y, por ser objetivo, es “cruel, obdurate and rough” (v. 57).

³⁴ Cfr. I.3. de la 1ª parte.

³⁵ Cfr. I.4. de 1ª parte.

I.1.4.2. "With the Grain".

Este es otro poema que defiende su concepción de la poesía: ésta ha de ser lapidaria y agónica con el medio. Davie en las notas transcribe esta aclaración: (CP70, 301) (citamos *in extenso*):

It is true that I am not a poet by nature, only by inclination; for my mind moves most easily and happily among abstractions, it relates ideas far more readily than it relates experiences. I have little appetite, only profound admiration, for sensuous fullness and immediacy; I have not the poet's need of concreteness. I have resisted this admission for so long, chiefly because a natural poet was above all what I wanted to be, but partly because I mistook my English empiricism for the poet's concreteness, and so thought my mind was unphilosophical whereas it is philosophical but in a peculiarly English way.

Most of the poems I have written are not natural poems, in one sense not truly poems, simply because the thought in them could have been expressed—at whatever cost in terseness and point—in a non-poetic way. This does not mean however that they are worthless, or that they are shams; for as much can be said of much of the poetry of the past that by common consent is worth reading and remembering. Nevertheless I have taken a decision to write no more poems of this kind, only poems which are, if not *naturally*, at all events *truly* poems throughout.

For a true poem can be written by a mind not naturally poetic—though by the inhuman labour of thwarting at every point the natural grain and bent. This working against the grain does not damage the mind, nor is it foolish; on the contrary, only by doing this does each true poem as it is written become an authentic widening of experience—a truth won from life against all odds, because a truth in and about a mode of experience to which the mind is normally closed.

Todo el poema "With the Grain" gira en torno al juego de palabras—antanaclasis— de "grain" = veta (sentido literal) y "grain" = inclinación psíquica (sentido figurado).

La primera estrofa se pregunta por qué ciertas actividades se "elevan" (v. 1) a ser ideas de sí mismas. Así, aduce que la labranza y el veteado -con su metáfora, la carpintería- son todas metáforas del pensamiento. Podemos ver en esta estrofa el rechazo de la concepción monista del poema, propia de la poesía moderna. Si, como dice Davie (AE, 161) "the symbolist poem is what it says", el

poema en el simbolismo no es un objeto fabricado, sino un sujeto por derecho propio: por ello, actividades como la carpintería son elevadas a ideas de sí mismas. El poema simbolista es un irse labrando, un irse haciendo. Como la carpintería es la metáfora del veteado, éste a su vez se asocia con la labranza, que es imagen del pensamiento, y éste a su vez, asociado con la labranza, crea así imágenes de sí mismo: es un espejo en el que se refleja el mismo. Es el “pensar que a sí mismo se piensa” (autopensamiento o metapensamiento).

A esta concepción monista del poema, Davie opone su visión dualista: el poema no es el resultado de una identificación o reflexión (reflejo) sino de una confrontación. El lenguaje es un verdadero objeto que, con sus leyes sintácticas, prosódicas, sus usos literarios —pues los otros autores se incorporan a él como roca (OM, 307)— se opone, *ob-ponet* al sujeto. Ese sujeto (el poeta) resulta un verdadero sujeto: está en sí y tiene idea, entendida no sólo como representación mental del objeto, sino, como dice Allen Upward, (citado en EP, 64) “a looking forward to a thing”. La idea es el “deseo” del objeto, la voluntad de poseerlo: de ahí el “love's demand” (v. 12), la “blade”, representación de la voluntad imperiosa, y la “peeling logic”, representación de la implacabilidad. El poema así se representa como una dialéctica entre el yo poético y el lenguaje. El primero sería la tesis y el segundo, la antítesis.

En la segunda estrofa explica por qué hablar de “an ingrained habit” (v. 18) es extravagante: un hábito va contra la inclinación natural. Este es el *quid* de la cuestión: se compara la operación psicológica a una hoja que vence la resistencia del “irritable block” que “screams underneath the blade” (vv. 10-11) o a las virutas

rizadas escopleadas donde el bloque pierde “under a peeling logic” (vv. 13-14) “its perceptions”. El hábito —en el caso de Davie, el poetizar— es el resultado de imponer la voluntad (ascender) sobre la inclinación natural y de alterizarse (impersonalizar, como hemos visto) venciendo la resistencia.

Esa resistencia —lo explica en la estrofa tercera— es la del lenguaje. Para Davie el lenguaje es ante todo logos, forma abstracta, arquetipo. Como indica en las notas, vencer la resistencia del lenguaje es “winning to the concrete through the abstract”. (CP 70, 302). El lenguaje, que en sus acciones se presenta como “cruel, obdurate and rough” es, literalmente, ob-jeto del sujeto: sale al paso (*ob*) del sujeto y a él se resiste: de ahí que “And the most / Reasonable of settlements betrays / Unsmoothed resentment under the caress” (vv. 19-21). Las latencias son las marcas en el poema de la confrontación entre objeto (lenguaje) y sujeto (poeta). De ahí que del lenguaje se diga que “hiere” (v. 15), “maldice” (v. 16), “se resiste” (v. 7) “grita” (v. 18). Con todo, se puede vencer al lenguaje: éste tiene espirales (v. 17), estanterías (v. 17) y con el cepillo se deja liso a regañadientes (vv. 18-19). Esta resistencia —las latencias de otros poemas— es la huella de la lucha del sujeto contra la materia. Como ya hemos citado: “And the most / Reasonable of settlements betrays / Unsmoothed resentment under the caress” (vv. 19-21).

En la cuarta estrofa se desarrolla esta idea de las latencias: El matiz más puro, latencia “de la lucha”, con la luz (intelección) suficiente se vuelve color. Por decirlo a la manera popular, “al buen entendedor pocas palabras”. De allí la “strength”. Como en *Twilight on the Waste Land* (vv. 29-35), Davie asocia de

nuevo la luz al acantilado: los pintores van a St. Ives "because the light / There, under the cliff, is merciful" (vv. 26-27). El autor desea una luz ecuánime sobre las palabras cuando hablan los poetas, pareciendo concebir una relación armónica con el lenguaje.

En la quinta estrofa se desarrolla esa idea. Habría allí —"under the cliff"— una perfecta naturalidad poética, una perfecta armonía entre poeta y lenguaje:

Under that cliff we should say, my dear,
Not what we mean, but what
The words would mean. We should speak,
As carpenters work,
With the grain of our words.
(vv. 29-33)

Davie sueña así con una poesía natural. Habría así una total compenetración entre el sujeto (poeta) y su medio (lenguaje). Prueba de ese avenimiento es la permanencia del afecto a pesar del cambio: "We should utter / Unceasingly the hue of love / Safe from the battery of changeable light" (vv. 33-35).

El "hue of love" sería así la intelección, la comunicación por "suavidad". La ecuanimidad consistiría en ese estado de armonía entre intelecto y sentimiento. El amor se relaciona con juicio. Esa armonía, asimismo, es dura. En "Tuscan Morning" (CP 70, 50-55) de *A Winter Talent and Other Poems*, leemos: "It is the edge of light / Goes cleaving, windless presence, like a ray" (vv. 44-45) y en "Gardens no emblens", del mismo volumen (CP 70, 64):

But forms of thought move in another plane
Whose matrices no natural forms afford
Unless subjected to prodigious strain:
Say, light proceeding edgewise, like a sword.
(v. 9-12)

En otro poema del mismo volumen, "Under a Skylight" (vv. 8-11) (CP 70, 63-64) se relaciona luz con amor. Esa luz, pues, es el centro. La luz de la intelección es el punto justo, la armonía entre intelecto y elemento. Es dura, no cambia, en contraste con la cambiante luz exterior. De ahí que se hable de la permanencia de "love" en la estrofa siguiente.

La relación luz = duradera intelección: penetración en materia con amor, se aclara más si leemos el poema de *New and Selected Poems*: "For an Age of Plastics" (CP 70, 113-114). En él leemos: "The ploughman ceased his carving of the hillside" (v. 18) y, más adelante, "A ploughman carved three harvests, each a son, / Upon the flesh of Wales" (vv. 22-23). El acto de esculpir es genital. Como el propio Davie escribe en SEP, 133:

And in *The Stones of Rimini* Adrian Stokes makes this analogy too: carving is not only like a man's way with a woman, it is also like a ploughman's way with the land. And let it not be thought that for Pound, any more than for Stokes, these analogies are fanciful; when Stokes speaks of 'fantasy' he means something as far as possible from free association - he means that in man's profoundest awareness of what he is doing, these actions are not just alike but identical. It seems clear that we should range with them that way of dealing with words which regards them, as Pound says, as 'consequences of things'; and with the other, the female role, the way of the modeller, that symbolist way with words which regards things, in the last analysis, as the consequences of the words that name them.

Así, este modo de crear y construir es masculino. En el mismo poema, de "For an Age of Plastics" leemos: "He seemed to think, to what a man was, once: / Something to build with, take a chisel to" (vv. 47-42). La masculinidad es, pues razón instrumental que crea penetrando. Del mismo modo, en el poema "The 'Sculpture' of Rhyme", del mismo volumen, se lee: "Potter nor iron-founder / Nor caster of bronze will he cherish, / But the monumental mason" (vv. 1-3). En dicho

poema, la escultura se compara con el musicalismo del simbolismo: "As if his higher stake / That the impregnable spiders / Of self-defended music" (vv. 4-6). Y se asocia a la satisfacción de apetito.

Davie, que en TTC, 138 habla de "roboust and virile art"³⁶, se muestra así heraclíteano en el sentido de que bajo una "equable light" tenemos una obra resultante de "discorde concordia". De esta "discorde concordia" como proceso dialéctico de génesis del poema, la síntesis sería el lenguaje así diseñado (cfr. "Homage to William Cowper"), que resulta en el poema como *lapis*. El poeta impone su voluntad al objeto, pero guiado por éste (el lenguaje). De ahí los versos 29-35 y la constancia de la luz, la idea, en el amor. El deseo del objeto es firme, no evanescente.

Sin embargo, hay ambivalencia. Por un lado, el poeta vence la resistencia del lenguaje, pero, por otro, el lenguaje le vence a él marcándole las vetas que debe seguir. La voluntad, pues, es activa en lo general (la imposición) y pasiva en lo particular (detalles concretos). Señalemos que está aquí metaforizada otra de las ambigüedades de Davie. En esa pasividad está expresada la idea simbolista de que las palabras crean significados (idea que Davie censura como hemos visto) y de que el poema más que una creación del poeta, es una creación del lenguaje. Davie, hostil al simbolismo, queda sin embargo fascinado por las

³⁶ Cfr. "I know a mood in which I cherish most, of all artistic statements, these that are made in despite and in defiance of climate and terrain. Yet in another frame of mind, one that on the whole I trust further, I find myself thinking that the most robust and virile art is uttered not so as to contradict its natural ambience, but on the contrary so as to articulate it, bring it to a point".

aplicaciones —en Pound, o Edward Dorn—, por ejemplo, de la idea mallarméana de ceder “l’initiative aux mots”.

La estrofa séptima da comienzo a la tercera parte del poema en la que Davie reflexiona sobre los peligros de llevar la armonización —entre sujeto (poeta y objeto (lenguaje)— a las últimas consecuencias. Se pueden llegar a suprimir las latencias (huellas) de lucha (vv. 43-49) y, si no hay latencias, puede peligrar el sentido mismo de su obra (“grain”) y el poeta puede dejarse llevar por sus ideas, entregándose a la subjetividad y perdiendo el sentido de objeto (cfr. “To a Brother in the mystery” “care for stone / a little more”, vv. 54-55).

En la estrofa octava continúa esta reflexión. Si no hay vetas (latencias), el hablante del poema se pregunta —interrogación retórica— si el poeta puede trabajar. Este aparece aquí como “carpenter of light” labrador de esa luz —intelección— que penetra con resolución la materia. La falta de latencias le obliga al poeta (véase lo dicho en POD y AE sobre el cambio y la sintaxis), a las grandes construcciones teóricas, metaforizadas por el vuelo:

If glitterings won't fetch him
Nor the refractory crystal,
Will he never look again look into the source of light
Aquiline, but fly
Always out of the sun, unseen till softly alighting?.
(v. 52-56)

No habría así razón en tanto que *ratio*, proporción, distribución de racional e irracional. El poeta se entregaría de lleno a la subjetividad. En este sentido, en el poema “The Wind at Penistone” (CP 70, 42-43) de *A Winter Talent and Other*

Poems, leemos: "And yet in art / Where all is patent, and a latency / Is manifest or nothing" (vv. 27-29). Arte, pues, parece lucha.

Recapitulando, el lapidarismo es, ante todo lucha, resistencia y, en el caso de Davie, lucha "against the grain". Como dice en una entrevista con Clive Wilmer publicada en *PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 5 (citamos *in extenso*):

I was thinking in particular of a poem that you wrote years ago called 'With the Grain', where you seem to be talking about this problem of working against your own temperament (I say 'seem to be' because it's rather obscure in places)

Yes, I think I am - in that poem and in others. What I've just said of course is that you can only do this up to a point; the grain tells after a while. It's related, you know, to a poet whom I don't often invoke - not nowadays W.B. Yeats, talking about how the self calls up its antiself, and some of that goes on. And that image of 'against the grain' - I agree with you that I got it rather obscure in places - but it seems to me wonderfully rich. I mean, if you're a sculptor from the stone, there's a grain in the stone which you have to respect - you can't force the chisel anyway you want. Still more of course if you're a woodcarver. So that the resistance of the material to the will of the artist who is trying to shape it, there's an element of going against the grain in that quite literally. There's a grain in the stone and a grain in the wood and you can go against it up to a point, but only up to a point.

When you talk about the resistance of the material there with regard to poetry, what exactly does 'material "stand" for in that metaphor?

Oh yes, that's very interesting. The material is language, obviously. The medium, the material, for us as writers is the words of our language in the structures that they take on. That is what confronts us as certainly as the marble or the granite confronts the sculptor. This, I think, is difficult for some people to conceive, though I do not believe it is difficult for the good poet in the act of composing. And that is where, you see, there is a resistance built into the whole operation. You are pushing against the language, which has its own grain, which has its own tendencies, and only up to a certain point can you afford to buck the laws inherent in the material. This is why I have no sympathy, and really never have had sympathy, with the rather many people who think that the conventions of - for instance - grammar in the English sentence are things which your true, impatient poet must break through. Or the people who are sure that they have a poet when they discover that he is not punctuating. This, it seems to me, most often produces the sort of poetry which I least admire and least like. It derives from the notion that language, our medium, is as infinitely malleable as plasticine - you can push it whatever way you like and mix the colours. I don't believe that's true, and I think that for an artist to think that is almost fatal, because it means that the necessary tension between himself and the material he's confronting has disappeared.

Todo este complejo de ideas e imágenes se comprende mejor a la luz de las estructuras antropológicas de lo imaginario. Atendiendo a Gilbert Durand

(1969), la poética de Davie se insertaría en el régimen imaginario llamado, significativamente, diurno. Este régimen se caracteriza por la confrontación, la antítesis. En Davie esta dialéctica se refleja en la imagen de la escultura, o la talla de la piedra.

Según Gaston Bachelard (1948:18), la resistencia material no es más que la proyección de la violencia que la voluntad ejerce sobre la materia. En Davie, como hemos visto, la poesía es el resultado de la volición de dominar el lenguaje. Esta imposición a la materia es el núcleo mismo del lapidarismo: así nos lo ha enseñado este poema. Si en "To a Brother in the mystery" veíamos el carácter religioso del lapidarismo, la relación entre imposición, confrontación, sacralidad y sexualidad se formula en el poema "Metals" (CP, 157-158) de *Events and Wisdoms*, donde leemos: "Rape may be worship. Where the sybil stands / In a pool of spent light out the heart of the mountain affluence" (vv. 15-16).

Imponerse a la materia es penetrar en un espacio sagrado (recordemos que tierra = cementerio = forma = pasado = historia = tiempo) y alcanzar la forma (luz = intelección = idea) que, como vimos en "To a Brother in the Mystery", redime.

Al final de "With the Grain", los oficios, ahora "cortados" por su fijeza en la intelección (concordia, fuerza en la idea), se convierten en idea y se relacionan con Icaro. Los oficios vuelan en su ideación, se subjetivizan (cfr. su reproche a la poesía moderna). Así, en las alturas la luz es blanca, monócroma: hay concordia, pero el sol ideal ("this" por el poema de Davie) tiñe, es decir, cambia: hay culpa,

discordia y por ello hay “enough cross-graining in the most abstract nature”. Davie encuentra lucha en el juego de abstracciones (cfr. sus *Notes*) (la lucha de abstracciones entre sí y con lo concreto) y no recela por ello —de ahí el “but”— en idealizar (convertir en idea: “tilth”) el pensamiento. Para él, el pensamiento es concreto (cfr. “Notes”). En esta línea, se inserta su defensa de las abstracciones en la poesía del XVIII: son concreciones de la energía³⁷. Recordemos, a este respecto, su rechazo del intelectualismo. Esta concepción culminará en su aceptación de Cristo como Logos manifestado y encarnado.

El poema “With the Grain” nos da más información acerca de la relación del lapidarismo con el conflicto interno. La génesis del poema es un proceso dialéctico en el que el sujeto (tesis), con una idea del objeto (antítesis), se impone a este objeto (el lenguaje) quien le guía con sus leyes lingüísticas y usos literarios. De esa confrontación nace un poema lapidario (síntesis) con latencias que testimonian la huella de ese antagonismo. Este poema lapidario es una armonización entre el lenguaje y el objeto cuyas discordancias en la concordia revelan las latencias. Este es el poema ideal de Davie.

1.2. SEGUNDA SUBETAPA: AFIRMACION ANTE EL MUNDO (1961-1964).

Afirmado ante sí mismo como artista lapidario, la segunda subetapa de la primera etapa poética, en la que Davie se afirma ante el mundo como artista

³⁷ Cfr. II.2. de la 1ª parte.

comprende *A Sequence for Francis Parkman* (1961), *Events and Wisdoms* (1964) y *Poems of 1962-1963* y se define por las siguientes características:

1. **Prosodia tradicional.** Al igual que en la primera subetapa de la primera etapa, predominan los poemas versificados con metro y rima. No obstante, hay una tímida liberalización prosódica. Algunos poemas de *Events and Wisdoms* y la mayoría de *A Sequence for Francis Parkman* están escritos en verso liberado.
2. **Menor espesor semántico:** La ratio significante / significado disminuye y los poemas, siendo concisos, se hacen menos densos y de más fácil intelección.
3. **Contenido situacional.** Los poemas de esta subetapa nos presentan a un yo inmerso en una circunstancia espacial y temporal y que habla de y desde esa circunstancia.

Esta característica es, desde nuestro punto de vista, un corolario de la anterior. Habiéndose definido ante sí como escritor, Davie, sin abandonarla, puede dejar a un lado la metapoesía. Probablemente se deba a que, como hemos leído en *Notes* (p. 301), a propósito de sus poemas no naturales: "I have taken a decision to write no more poems of this kind, only poems which are, if not *naturally*, at all events *truly* poems throughout". Afirmado Davie como poeta ante sí mismo como lo prueba dicha nota, Davie, hecha una opción poética, no necesita cargar tanto semánticamente los poemas.

Tres hechos, a nuestro juicio, han influido en este cambio: primero, la traducción en *The Forests of Lithuania* del *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, libro en

que la naturaleza desempeña un papel importante; segundo, su primer viaje y estancia de un año en Estados Unidos (vv. 1957-58) que le permite entrar en contacto con los grandes espacios abiertos de Norteamérica; y tercero, su lectura de Pasternak, quien, según palabras del propio Davie “washed my senses clean” (PN Review 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 4). A continuación pasamos a analizar obras de esta subetapa.

I.2.1. Analisis de *A Sequence for Francis Parkman* (1961)

De *A Sequence for Francis Parkman* Davie, dice en sus *Notes* (CP 70, 303):

The historiographer Francis Parkman (1823-93) was the author of *France and England in North America*, in many volumes. A large portion of each of these poems is a cento of passages snipped from Parkman's distinguished prose. The marginal notes were designed to be an integral part of the total composition. Unlikely as it may seem, the sequence represents my response to North America on my first visit, from September 1957 to August 1958.

Como vemos, en dicho libro Davie sigue el ejemplo de Pound y hace poesía a partir de la prosa de otro autor, en este caso del historiador Francis Parkman. Si bien Davie ya había poetizado acontecimientos históricos, como en “Killala” de *New and Selected Poems* (1961), *A Sequence for Francis Parkman* constituye el primer intento sostenido de Davie por interpretar poéticamente la historia. En dicho libro podemos ver un tipo de poema narrativo en el que se presta atención a las circunstancias espaciales y temporales del hecho.

La posible extrañeza de *A sequence for Francis Parkman* se explica por dos factores: uno, el carácter de la historia de Parkman y dos, el lapidarismo. Según cita Oakland (1985, 188)

Parkman fits Davie's approach to the New World in method as well as historical theme: "Parkman believed that the facts should be collected by the most painstaking and persistent research —whenever possible, in firts— hand documents and by personal visits to the scenes of the incidentes. The writer was to go at his material with a determination 'to imbue himself with the life and spirit of the time', to avoid moralizing and philosophizing, and, above all, to get at 'the truth'. The work was to be constructed on the principle of dramatic unity of theme, and both the integrity and the artistry of the book were to be safeguarded by the utmost care about proportions. The style should be 'manly' and 'direct', distinguished by 'freedom from those prettinesses, studied turns of expression, and pretty tricks of rhetoric, which are the pride of less masculine writers.'... Parkman's whole method may be accurately summarized as an attempt to bring back the past just as it was. To more than one critic he has recalled the remark of Michelet, that history is not narration as Thierry thought, nor analysis as Guizot thought; it is 'resurrection'. Robert E. Spiller, et al., *Literary History of the United States*, 4th edition, revised, (New York: Macmillan Publishing Co. Inc., 1974), 536-537.

Clasicista en estilo y neoclásico en su afán de resucitar, el pasado Parkman es afín a Davie. Esto nos lleva al segundo factor: el lapidarismo. Podemos considerar que la geografía es la lápida en la que está inscrita la historia (cfr. THBP, 116 a propósito de la "topofilia"). El pasado es el espacio sagrado (texto arquetípico) que se actualiza —resucita— mediante el texto del poema. De ahí que Davie haya seguido a Pound en la intertextualidad y sus poemas sean "a cento of passages snipped from Parkman's distinguished prose" (CP 70, 303). Parkman hace las veces de architexto del que el texto de Davie es una evocación. Nótese, no obstante, la ansiedad canonizadora (regularizadora) de Davie: el autor no narra sus impresiones o experiencias personales, sino que evoca un texto. Conoce lo nuevo a través de lo viejo, lo mete en molde antiguo, no se abre radicalmente a él. Para exorcizar el miedo a Pan (TTC, 4) se levanta la lápida de la literatura.

El lapidarismo, por otra parte, explica el carácter de los episodios poetizados por Davie. Si el pasado es ausencia, pérdida, y la lápida conmemora esa pérdida, Davie acentúa esta característica evocando la fallida presencia de Francia en Norteamérica, el fracaso en última instancia de la voluntad dominadora (cfr. "Homage to William Cowper") y, en menor grado, la pérdida, por aniquilación, de las naciones amerindias. Como señala Ernskine-Hill (1983: 114) en *A Sequence for Francis Parkman* hay "a preoccupation with exceptional enterprise and courage, but equally with betrayal, with the lost cause (French Canada), and disappointed ambition".

Así, de la misma manera que en el poema la latencia es la señal de lo que pudo ser y no fue, estos poemas son, sobre todo, recordatorio del posible dominio francés —y de la presencia amerindia— sobre el subcontinente norteamericano. El poema adquiere así los dos sentidos de la palabra *epifáneia*: superficie (de la lápida en la que se graba la inscripción) y manifestación, aquí manifestación de estos *revenants* que, al ser evocados, se actualizan y "resucitan".

Los poemas históricos de la secuencia presentan, pues, un fracaso heroico que, en la distancia, resulta irónico. Ya hemos visto cómo en Davie la pérdida es un tema central. Como en "Homage to William Cowper", la lucha acaba, en última instancia, en fracaso. A pesar de la ironía, sin embargo, la

lucha se celebra porque, como escribe en el poema de *Brides of Reason*

“Remembering the ‘Thirties”:

A neutral tone is nowadays preferred.
And yet it may be better, if we must,
To praise a stance impressive and absurd
Than not to see the hero for the dust.
(vv. 41-44)

La justificación es la siguiente, aunque se sepa que el fracaso es el final:

For courage is the vegetable king,
The sprig of all ontologies, the weed
That beards the slag-teap with his hectoring,
Whose green adventure is to run to seed.
(vv. 45-48)

La tragedia es heroica, si bien, desde la distancia, pueda convertirse —por su fracaso— en ironía. La ironía es otra señal de ausencia, de ausencia de ese éxito, del triunfo del heroísmo. Esta visión irónica de la historia es la que Davie, en *Six Epistles to Eva Hesse*, desarrollará plenamente.

En *A Sequence for Francis Parkman*, la ironía histórica es especialmente notable en el poema “The Jesuits in North America”.

The Jesuits in North America

Este poema expresa —mediante una constante ironía— una crítica a la colonización jesuítica del Canadá. La primera estrofa, por ejemplo, contiene ya una ironía: caracteriza a Champlain como el Eneas de una nación destinada. Obviamente, Champlain no es, como Eneas, el líder de refugiados en busca de

una patria, sino un aventurero. Hay una segunda ironía: católicos y protestantes, al contrario que en vida, yacen juntos en paz.

En la estrofa siguiente hallamos una nueva ironía: se expresa la astucia jesuítica: repitiéndose, a modo de estribillo, “Only the holy fathers” (vv. 9-13) y “Only the wily fathers”. Sólo ellos, se dice, “were holy and resolute enough / To live in Huron lodges” (vv. 10-11) y sólo ellos pudieron “outwit the Iroquois” (vv. 13-14). Nótese la ironía, reforzada por el paralelismo fónico [diptongo + [Li]] de “wily” / “holy”, que resulta en la interpretación de “holy” como semánticamente todo lo contrario de lo que significa en el diccionario.

Davie hace uso de esta interpretación soterrada y en la cuarta estrofa se presenta a los jesuitas como “Devils and devildom / Incarnate”. Ironiza que “none but they, / The Incarnate God's / Adepts and ministers, / Might recognize and slay” (vv. 25-28). El discurso religioso de los jesuitas se utiliza así para ironizarlos: se los critica con sus mismas armas. Lapidariamente, hay una pausa —y jugando con el significado— se dice que “Savages” (jesuitas) “convert the savages” (Huronos, Iroqueses), (v. 29). La grotesca ironía de “holy” queda así al descubierto. Nuevamente se nos dice que Champlain muere y se ironiza de nuevo sobre los jesuitas, pues el alma del capitán francés “took such forms / As never a Jesuit of France could tell” (vv. 33-34). Ahora la muerte, por así decirlo, “outwits the holy fathers”.

En la última estrofa, el poeta ironiza de nuevo. Al hablar del fin de las naciones indias se dice que ellas “had seen too many gods” (v. 46). Cerrando el poema tenemos ironía, insinuación y siniestración. Se desdobra una unidad en partes que luego se superponen y se identifica a Dios con los jesuitas: “There is / No God but one and He is terrible / Dwells in the Huron lodges / Outwits the Iroquois” (vv. 47-50). La historia de la colonización de Canadá aparece, pues, como una macabra y horrenda ironía.

Otro poema que en *A Sequence for Francis Parkman* tematiza la ironía histórica es “Montcalm”. El exordio señala los paralelos entre Montcalm y Wolfe: ambos eran aficionados a la poesía y ambos murieron en la misma batalla. En la batalla murió Montcalm sin saber cuál de sus hijos había muerto antes que él. Si bien todo el poema tiene un cierto tinte lírico al que contribuye la repetición del verso —como un estribillo— “Candiac by Nîmes in Languedoc” (v. 1, 8, 10, 15, 20, 28, 35); el contenido del poema resalta no el lirismo, sino la ironía de la historia. Así por ejemplo, se dice que los acantilados responden con la cita de la elegía de Gray que —ironía textual— Wolfe recitó el día del choque bélico: “The paths of glory / lead but to the grave” (v. 12). El verso resulta irónico por lo verídico de su caso. El comentario de Davie es, lapidariamente, también irónico. Estos son “Marmoreal verses, plumes to huft a hearse / And scutcheons black for squires of Candiac”. La rima interna “black” / “Candiac” refuerza la asociación luctuosa entre ambas palabras.

Nueva ironía hallamos en la cita de Corneille: "Ni hombres, ni hazañas detuvieron a Inglaterra, 'but God's arm'" (18). Estas frases son mera ironía, pues Inglaterra no fue detenida. Estas son "homelier pities" para —de nuevo lapidarismo— "earn the stucco tribute of a plaque" (2-8). La ironía radica aquí en que la historia no reconoce esa grandeza (trágica) heroica: no hay piedra sino estuco. El discurso nacionalista queda ridiculizado: es sólo de andar por casa y pobre.

Concluye el poema con una nueva ironía. Ambos protagonistas ganaron su estuco. "Marble was reserved / To honour the intrepid, the serene / And the successful Amherst" (v. 31). Es decir, la gloria duradera se reserva no al héroe, sino a otro: "a martial glory" (v. 33), una frase que se califica de "pompous and frigid as it was" (v. 32) y que es terreno común entre vidas públicas y privadas, Kent, Québec y —reiteración final del estribillo— "Candiac by Nîmes in Languedoc". Como en "The Jesuits in North America", la muerte es la suprema ironía y hace tabla rasa de las diferencias. Los antagonismos en vida quedan anulados —ironizados— por la igualdad que es la muerte.

Otro poema de *A Sequence for Francis Parkman* es "Bougainville". Para el marino francés, como para Davie, el escrúpulo es decoro, mantenimiento de honor. Así se nos dice que "The shame persits as scruple" (v. 112). Bougainville aguza sus observaciones, redacta a conciencia su cuaderno de bitácora. En el poema Davie, de igual modo, se mantiene fiel al rigor de la prosodia y sintaxis poética tradicional. Davie se pregunta sobre la validez de esa exactitud: ¿puede el

honor de una nación “weigh in the intent / scrutiny of the sextant?” (v. 17). De nuevo alude al estilo: “Matter of fact / Dries the great deeps”. Esta observación bien vale para su prosaísmo. De nuevo, Davie señala la carga de sentimiento escondida tras el cumplimiento de ese rigor. De hecho, el poema “where depths are surfaces” de *Poems of 1962-63* presenta la medida sólida en la imagen de la plomada. Volviendo a “Bougainville”, la pasión se trasluce en los versos: “And yet what tumults when / He marks fathoms, What disorders... / ...drive the pen” (vv. 18-20). La cartografía es, en Davie, el trasunto de la literatura. El “tumulto” es lucha interior para, como hemos visto, preservar el decoro.

Relacionado con ese afán de rigor, tenemos en “Frontenac” una imagen que se repetirá en Donald Davie: la literatura como cartografía. Al igual que en el lapidarismo la inscripción permite reconocer lo evocado, así el mapa permite reconocer el terreno. El texto es ese “mapa” en el que se reconoce la geografía. La geografía se in-forma por medio del texto. Lo salvaje e inexplorado se civiliza de ese modo. En “Frontenac”, por ejemplo, se presenta a Walter Scott como padre de Fenimore Cooper y como el pionero que dio forma la geografía, la textualizó. De ahí que se le llame “geómetra” que “first plotted” y que el mantener la clásica unidad de acción —“narrative time and the archives’ single shot” (v. 22) (cfr. HSWS)— se vea como “a torsion / As bland as violent sprain” (v. 21). La originalidad de Scott es que se atrevió a diseñar “Triangulations that explode / The architect’s box of space” (vv. 19-20) en obras que se desarrollan, como en el caso de Cooper, en un espacio inmenso, en hacer estallar los esquemas porque, como dice Davie en el exordio del poema. En suma, en *A Sequence for Francis Parkman*, queda ilustrado el lapidarismo como pérdida histórica inscrita en

geografía: "yet however stirring and authentic the narrative, it must inevitably fail in delineating scenes of which the impressive charm is precisely that they were for so long untrodden, unless rarely by the moccasin of the savage and solitary hunter, and celebrated only by the wind's pencil and the music of the cataract".

1.2.2. Analisis de *Events and Wisdoms* (1964) y *Poems* 1962-1963.

Si el análisis de *A Sequence for Francis Parkman* (1961) nos ha permitido ver cómo Davie se abre a la historia, el estudio de *Events and Wisdoms* (1964) nos permitirá ver cómo Davie se abre al aquí y ahora. Al igual que en el libro anterior, dicha apertura se hace por medio de la literatura, en este caso, gracias a Boris Pasternak.

Pasternak que, según Davie, "washed my senses clean" (PN Review 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 5), le descubre a nuestro autor la percepción sensual y la afirmación vital. Sin abandonar las preocupaciones estéticas, nuestro autor se afirma ante el mundo como artista en una determinada circunstancia espacial (geográfica), temporal (histórica) y hasta climática (meteorológica). Esta circunstancialidad resulta a menudo en un tipo de poema en que el autor narra una anécdota (a menudo de su historia personal) prestando atención al entorno físico, a las circunstancias meteorológicas o a los acontecimientos históricos que en dicho espacio tuvieron lugar. Entremezcladas con esta narración van sus reflexiones no sólo sobre el arte, sino sobre la vida, el tiempo, la historia o el paisaje: de ahí el título de *Events* (acontecimiento, la anécdota) and *Wisdoms* (las sabidurías: las reflexiones). A continuación vamos a

ilustrar este tipo de composición con el análisis de varios poemas de *Events and Wisdoms*.

A Battlefield

Este poema es una irónica reflexión sobre la historia. Primero se nos describe la circunstancia espacial, luego se evoca la dimensión temporal (histórica) y finalmente se hace una breve reflexión, volviendo a la geografía. El marco espacial son "Red mills and farms clumped soothingly here and there. / At a modest distance rose a plume of trees / On the green-bushed plain" (1-3). Esta descripción, como vemos, está subjetivizada: los molinos y las granjas se agrupan "soothingly" y los árboles están "at a modest distance" (el subrayado es nuestro). El descriptor se une así a lo descrito: de alguna manera hace suyo el paisaje. En esta línea, Davie recurre a su archivo mnemónico personal y compara la apariencia de estos árboles con los álamos. Así los árboles: "Had from afar the air / Which poplars have in the pluck of a river breeze" (vv. 3-4). Nótese la percepción sensual de la que hablamos: en los tres primeros versos la estrofa es visual; Davie parece un pintor renacentista que dibuja con perspectiva desde un punto fijo.

En el verso cuatro, en cambio, la percepción visual se matiza con la auditiva y se habla del "plectro de una brisa fluvial". Se pone de relieve así la armonía natural explotando la polisemia de la palabra "air" (v. 3): aire y apariencia. Los álamos se mecen suavemente en la brisa del río y ese mismo movimiento les da un aspecto armonioso. Al igual que el pintor, Davie deja traslucir el fondo de la escena. No sabemos si los árboles son álamos o no, pero tienen esa armonía "from afar", desde lejos, como desde el punto de mira del pintor renacentista.

“Soothingly” y “modest” no hacen sino poner de relieve la armonía que se describe. Por su parte, en la imagen de los álamos en la brisa, el adverbio y el adjetivo contribuyen a crear una atmósfera de proporción, de sosiego. De aquí que el inicio del verso siguiente sea como una irrupción, preparada por los dos puntos que crean suspense: “The crossing of the Piavel!”. La historia entra de lleno en la geografía y la evocación, implícita en la admiración, hace que esta placidez de la geografía se vea rota por el recuerdo, indicado por el título, de las batallas allí ocurridas.

A continuación el poeta rememora no los datos concretos, sino el hecho de que ocurrieran:

In what year
How many times, and by whose army, going
In which direction —none of this was clear.
With a sinking heart I felt it was not worth knowing.
(vv. 5-8)

Como en otras ocasiones, tenemos una preterición: se finge no decir lo que se dice. Implícitamente se revela que el río fue cruzado muchas veces y que pasaron muchos ejércitos por ese lugar. He aquí una verdadera latencia: se dice y no se dice. Con ello quizá se turba más el sosiego que proporcionando los datos históricos concretos, pues se crea así un aura de misterio. El poeta nos advierte que los datos no están claros, pero que “no merece la pena saberlos”. Sin embargo, si no merece la pena, ¿por qué mencionarlo? Es una mera latencia que da testimonio del “sinking heart”.

Precisamente, la tercera estrofa se abre con un lugar propicio a ese estado de ánimo: un cementerio: "A necropolis and a stand of cypress came / predictably next" (vv. 9-10). La geografía (dato objetivo) parece así confirmar la subjetividad. De ahí el doble valor de "predictably": ha habido batallas y, por tanto, muertos que se entierran en un cementerio y, en el poema, como duración en el tiempo, tras "cruzar" la estrofa, aparece un lugar en el que se suele tener "sinking heart". Es este ajuste entre el estado emotivo y el pasaje exterior el que cierra el poema:

And all of it I knew
Was a peeling village with the curious name,
Victory, and fast traffic passing through.
(vv. 10-12)

La melancolía por la muerte se troca en ironía ante la geografía: el pueblo se llama "Victoria". La ironía es doble: hay un cementerio que recuerda la "derrota" que es la muerte y el pueblo, en sí, se desconcha. De ahí el adjetivo de "curious". Por otra parte, el "all I know" no deja de ser irónico. Como en *A Sequence for Francis Parkman*, las hazañas no se recuerdan y el único monumento aquí es el cementerio. La vida sigue, no hay sino proceso representado por el flujo automovilístico de "fast traffic passing through" (v. 12). No hay memoria sino olvido. Se afirma así de nuevo la latencia: el cementerio recuerda que hubo algo, pero no se dice en concreto qué. Del mismo modo, se afirma la vanidad última de ese esfuerzo lapidario. La vida sigue y, en los dos sentidos, "pasa" de hazañas.

The Hill Field

En este poema la crítica toma la forma de autoexamen. Tras relatar una contemplación (de un campo de maíz) y una comparación *ad hoc* (barra de pan,

queso mordido), Davie se pregunta sobre la naturaleza de su percepción y halla en el arte una mediación entre el observador y lo observado:

It is Brueghel or Samuel Palmer,
Some painter, coming between
My eye and the truth of a farmer,
So massively sculpts the scene.
(vv. 17-20)

Tan importante es la mediación que el autor llega a afirmar que es ella la que en realidad ve a través de su ojo. De ahí que en la última estrofa escriba: "The sickles of poets dazzle / these eyes that were filmed from birth" (vv. 21-22). Atendiendo a la estrofa anterior, es la cultura (representada por "painters", por extensión, poetas, artistas) la que por una parte la pone una película en los ojos y, por otra, le deslumbra. De ello se deduce que la película que cubre los ojos es precisamente el deslumbramiento de la cultura. Es la cultura la que ve por él. Esta interpretación se confirma con los dos últimos versos del poema: "And the miller comes with an easel / To grind the fruits of earth". "The miller" es la cultura que tritura los frutos, o sea, la observación de "the truth of the farmer", la realidad no mediatizada. Lo aprendido, lo intelectual hace tabla rasa —anula— lo físico, lo sensorial. Davie se autoexamina y, serenamente, constata su posición de intelectual, por así decirlo, "veneciano".

Respecto a las fuentes, esta composición, según Angela Livingstone (1983: 17), tiene un remoto antecedente en el poema "Pan" de Pasternak. Ambos evocan un campo de maíz, la imagen de la esposa del granjero sirviendo rebanadas de pan y la imagen del campo de maíz como queso. Sobre la poesía como trituración, como principal diferencia Livingstone (1983: 18) señala que:

The last two stanzas make a point that seems to intend a sort of discussion with him. Not only is Davie *not* (we read, if we've got Pasternak's poem a long side) concerned with that modest but grand continuity between plant and spirit, but he much prefers the self-critical scrutiny of his own means of perception.

A Lily at Noon

Este poema es una reflexión, partiendo de la naturaleza, sobre el tiempo. Comienza el poema con unos apuntes sobre la naturaleza: "Deep-sea frost, and / Lilies at noon... / Late leaves, late leaves, / Toss every day". Estos últimos versos se repiten, a modo de estribillo, en los versos 18 y 19. La repetición de "late" hace que éste adquiera una carga connotativa que, unida a las hojas que se cruzan, sugiere decadencia. Nótese asimismo cómo "frost" connota mañana y que, acto seguido, se nos presenta el mediodía. La fugacidad del tiempo se refleja en el propio contenido de los versos. Esa fugacidad es la que da sentido a "late leaves, late leaves / Toss every day" (vv. 3-4). Las hojas se lanzan todos los días —caen—: todo pasa rápido. "Late", por otra parte, indica destiempo, tardanza. Ese desajuste es el presente en "the daymoon" (v. 5), que recoge esta idea de unión de opuestos. Esta bipolaridad, por su parte, se personaliza en el poeta: "In the marriage of a slow man / Eighteen years is soon". La rima interna "moon"/"soon" refuerza el paralelismo semántico del destiempo.

Este paralelismo se desarrolla en la estrofa siguiente:

Sun and moon, no
Dark between,
Foresight and hindsight
Halving the hours.

(vv. 8-11)

Nótese, como en otras ocasiones, el juego del encabalgamiento. La prosodia desmiente la sintaxis. Prosódicamente se pone de relieve algo —la oscuridad— que sintácticamente se niega. Hay así la “discorde concordia” que aquí se ajusta al equilibrio por destiempo entre pasado y futuro. Respecto al presente se dice: “And now he collects his thoughts / Before it is too late?”. Se inicia aquí —como en otras ocasiones— la amenaza. Sin embargo, se pregunta que “what can ‘too late’ mean?” (v. 14), pues él es un hombre a destiempo, “a slow man”.

La última estrofa muestra imágenes que evocan violencia: o bien protección de ella como víctima o agresión como victimario. Así, leemos: “Shielding with hands / Binding to stakes...” (vv. 15-16). A continuación sigue el estribillo (vv. 17-18), que suena más amenazador. Los contrarios se unifican en él tras la estrofa segunda y los versos quince y dieciséis. Hay ahora una urgencia. Confirma el verso siguiente la idea de decadencia: “The sun moves on from noon”. El equilibrio del mediodía —implícito en “no dark between” (vv. 8-9)— se rompe y se insinúa el inexorable curso hacia la destrucción y, en última instancia, hacia la muerte. El tiempo pasa y el poema concluye reconociendo esta amenaza: “To freeze, to cup, to retard / These measures terror takes” (vv. 20-21). El “frost” del verso uno cobra ahora todo su valor metafórico, lo mismo que la unión del sol y la luna. El destiempo es una defensa contra el tiempo. Del mismo modo, Davie, al ser ultraconservador, pretende “helar” en momentos la herencia cultural del pasado, aterrado ante la destrucción del mismo. Sin embargo, como en otras ocasiones, se afirma, en definitiva, la destrucción final.

In California

Davie expresa en este poema su reacción ante el paisaje californiano. Tras describir varios hechos en las dos primeras estrofas, en la tercera se nos dice que:

Perpetual summer seems
Precarious on the littoral. We drive
Inland to prove
The risk we sense.

(vv. 9-12)

La consciencia de amenaza está presente. En las dos primeras estrofas podemos rastrear sus motivos, como la artificialidad: “chemicals ripen the citrus” (v. 1), la presencia de animales peligrosos —“There are rattle snakes in the mountains” (v. 2)— y la precaución, “Hygiene, inhuman caution” (v. 4). La artificialidad aparece de nuevo unida a la desconfianza hacia la naturaleza:

Beef in cellophane
Tall as giraffes,
The orange-rancher's daughters
Crop their own groves, mistrustful.

(vv. 5-8)

Las naranjas así recogidas parecen terneras en celofán. El mundo del litoral se presenta así como desmesuradamente artificial, con excesiva profilaxis. Esa artificialidad excesiva no es sino el reflejo de las grandes construcciones teóricas que Davie rechaza.

Nuestro autor viaja al interior y hay un cambio meteorológico que es instantáneo: “Winter” (v. 16). Con una comparación se dice que esta estación “claps-to like a shutter”. Nótese la omomatopeya de “claps-to”. Ese cambio es

revelador, pues en prosopopeya se nos informa que el invierno “discloses a double crisis, / Winter and Drought” (vv. 13-16).

Las fuerzas de la naturaleza están así personificadas: son dos energías. Esta es, a nuestro juicio, una consecuencia de la influencia de Pasternak. Si antes se personificaban abstracciones, ahora son procesos naturales, incluso meteorológicos, los que se ven personificados.

Acto seguido tenemos un cambio brusco. Ya hemos visto en “A lily at Noon” la combinación de opuestos. Según Angela Livingstone (1983: 21) “the theme of combining of opposites (...) while doubtless Donald Davie’s own, may have been fostered by the intensity of this phenomenon in much of Pasternak’s work”. Así, en “California”, el paisaje da un giro de ciento ochenta grados: en vez del agua y de la humanidad, aparece el desierto seco y desolado: “Ranges on mountain-ranges, / Empty, unwatered, crumbling, / Hot colours come at the eye” (vv. 17-20). En vez de la protección artificial, tenemos la rudeza natural. Del mismo modo, en vez de calor, hace frío. “It is too cold / For picnics at the trestle-tables” (v. 21). El mundo apacible y plácido del litoral es aquí imposible. Sin embargo —de nuevo la latencia— éste se evoca a modo de fantasma:

Claypit
Yellow burns on the distance.
The phantom walks
Everywhere, of intolerable heat.
(vv. 21-24)

Acto seguido se vuelve a descubrir el frío. En esta presencia del clima se hace patente la huella de Pasternak. La actividad humana se hace imposible por

las condiciones meteorológicas. Como el poeta ruso, Davie aquí concreta las coordenadas espaciales y geográficas, incluso registra la altitud del lugar de los hechos:

At Ventucopa, elevation
Two-eight-nine-six, the water hydrant frozen,
Deserted or broken settlements,
gasoline stations closed and boarded.
(vv. 25-28)

Concluye el poema de modo pasternakiano, describiendo un proceso y con un "unfinished tone" (Angela Livingstone 1983: 21):

By nightfall, to the snows;
And over the mile on tilted
Mile of the mountain park
The brights cars hazarded
(vv. 29-32)

La actividad humana así se presenta como un riesgo, haciéndose eco del "risk" del verso doce. Allí el riesgo era una reacción subjetiva, aquí una condición objetiva por las condiciones climáticas. El poema se ajusta así a su contenido. De igual manera que se asciende a la montaña, se asciende de un riesgo subjetivo a otro objetivo. La humanidad, así, resulta también una latencia, una posibilidad de vencerse a sí misma y a los obstáculos de la naturaleza.

New York in August

El poema narra un día del poeta en Nueva York. Comienza el poeta afirmando la imposibilidad de dormir, que provoca "A crosspatch, drained-out look / On the old trees" (vv. 2-23). Un punto de la ruta se nombra: "Flushing". Luego se nos presenta, en hipálage, a los protagonistas camino de un desayuno somnoliento. Después van a Central Park, a la ONU, al Empire State y de allí al

planetario, "a haven from the heat" (v. 10). Regresan tarde "buffeted dragging our feet" (v. 12). Tras darnos las coordenadas espaciales, se habla del tiempo atmosférico. En la estrofa siguiente se describen las noches como "Clammy, electric, torrid" (v. 13), "Never the stir of a leaf". No hay respiro (v. 14), hay una calma chicha (v. 10).

Una noche cualquiera, al volver a su apartamento alquilado, el poeta cree oír "a deep / and savage cry for the park" (vv. 20-21). Al tiempo, los protagonistas "flashed together / and the fan whirled in the dark, / For thunder, a break in the weather" (vv. 22-24). Creemos, con Angela Livingstone (1983, 20) que en estos últimos versos insinúan un acto sexual. Los indicios —usados una vez más— serían el grito salvaje del parque (evocador del placer erótico), el "flashed together" (que evoca el carácter repentino del ayuntamiento carnal) y la rotación del ventilador (que evoca la repetición de movimientos). Todo ello asociado al trueno (que evoca la repentina descarga de energía), que es "a break in the weather" (un alivio). El "I thought" no hace sino acentuar esa atmósfera sugestiva.

El propio Davie —entre paréntesis, bajo el título— indica que este poema ha sido compuesto "After Pasternak". Angela Livingstone (1983: 20) detecta un poema del poeta ruso como fuente, "Verano en la ciudad" (1983: 19) y añade (1983: 20).

Though the narrative detail of the two poems is not much alike, there is the same brevity of stanza, speed of statement, metonymic method, and above all the pointing inward of bits and pieces of everyday experiences towards a sexual act which is mainly indicated through description of an accompanying change in the weather or promise of it.

Gracias a la influencia de Pasternak, Davie deja traslucir aquí, por primera vez, una fuerza elemental (eros) que le une al cosmos.

Love and the Times

Este poema es una reflexión sobre la historia. Comienza el poema jugando con la historia y el amor. El conocer la historia “fetches / Love out of its recesses” (vv. 1-2). Amor, de alguna manera, se identifica con historia, identificación sostenida en los versos siguientes: “Mapping its open stretches / Its pits for trespassers” (vv. 3-4). Tenemos de nuevo la metáfora cartográfica y, por otro lado, la idea que Davie expone en TTC, 66: “The faculty of pious memory”. La historia como modo de imaginación informada por *pietas*, o sea, respeto —de algún modo amor— por el pasado. Si recordamos que su relación con Inglaterra, es como vimos, la de un “injured lover” (cfr. *supra*) y que en “A Sequence for Francis Parkman” habla de las ingratitudes y atrocidades, el verso “its pits for trespassers” y la relación “History” = “love” queda iluminada.

En la segunda parte continúa la comparación de otra manera. Ese “it” (“history” = “love”) está

staked out there,
For country airs to breathe
On seed-bed and parterre
Savour of field and heath
(vv. 5-8)

Esta imagen se relaciona con el lapidarismo: la piedra (monumento = memoria = historia) está expuesta, como hemos visto en nuestros poemas. También hemos visto (por ejemplo en “Dream Forest”) cómo la piedra (aquí el

parterre) se asocia al jardín, a la vegetación. En *A Sequence for Francis Parkman* la geografía es el espacio en el que se inscribe la historia.

En el verso siguiente se asocia —ahora explícitamente— historia a imaginación: “Strange how we can imagine / Nothing else” (vv. 9-10). De nuevo está presente la amenaza de lo otro: esto es “strange”, hay implícitamente algo más. Efectivamente, la amenaza se torna explícita en los dos últimos versos: “We have no hope for the short run / That times can turn out so” (vv. 11-12). Sin embargo, de nuevo hay ambivalencia en el último verso, al ir éste precedido por “although. La frase, en vez de negar, resulta una afirmación de esa posición. Como la piedra, la imaginación es resistente y desafía al terreno.

Cabe señalar, por último, que Angela Livingstone (1988: 2), señala que: “The landscape of ‘Love and the Times’ is reminiscent of the wide fertile landscapes in the *Kodga Razgulyatetsa* [‘when the weather clears’] poems”.

The Cypress Avenue

Este poema es una reflexión sobre la memoria humana. Se abre la composición con la compañera del poeta “exclaiming / At fugitive aromas” (vv. 1-2). A continuación se relaciona la exclamación con el lenguaje: “She was making a happy fuss / Of flower-naming” (vv. 3-4).

En la segunda estrofa el poeta se compara con ella. No puede nombrar ningún olor, estando “In the resinous die-straight avenue’s / plume-irrigated air” (vv. 7-8). Su compañera, sin embargo, ajusta el lenguaje a la realidad objetiva:

"Her world was properly indexed" (v. 4). A cada palabra —entrada del índice— sabía hacer corresponder su texto, el referente externo. Se plantea, así, el problema de la adecuación del lenguaje (*verbum*) a la realidad (*res*), que será tratado en *The Shires* ("Essex") y en "The Stopping Train".

A diferencia de su compañera, el autor recuerda sólo palabras: "The names were in my head / Familiar, double-columned" (vv. 10-11), pero no accede al referente exterior (*res*); "but / hardly a page of text" (v. 12). Para nuestro autor, sólo existe —se ajusta a la realidad— "The swaying channel of shade" (v. 13). Sin embargo, esto es importante, ya que es "the stippling everywhere / Of an otherwise dust-choked country; / The difference cypress made". La adecuación lingüística por consiguiente, resulta fundamental.

En la segunda parte damos un salto temporal y se presenta a los protagonistas en la noche, "at the family sing-song" (v. 18). Ahora, "She had no repertoire" (v. 18). Se señala, sin embargo, que ella tiene buen oído (v. 19), si bien su voz no es muy fuerte (v. 20). La estrofa siguiente señala cómo el oído también es un índice. Así: "Hymns, shanties, popular numbers, / Ballads, rounds - how many / it turned out that we knew!" (vv. 23-29). La latencia se hace patencia. Esto se comprende a la luz de las latencias que defiende Davie en otras ocasiones. La memoria suple lo dicho —de ahí el uso de Davie de la técnica de la poesía contemporánea de la insinuación y la alusión, típica del *modernism*, en sus textos literarios—. Este carácter de latencia se subraya en el último verso: "What an encyclopaedia / Of smudged, ill-printed feeling / They opened up". Esos números cantados no tienen mucha calidad, pero son una "enciclopedia". La nota negativa

está en que se abren “to / Only a coarsened ear” (vv. 27-28). De nuevo tenemos contraste: aquí, entre la abundancia y bondad de la enciclopedia y el carácter defectuoso del oído. Se alcanza el objetivo, pero con reservas.

Angela Livingstone (1983: 21), por su parte, señala un eco pasternakiano: “the flower-naming recalls Lara’s definitions of her life-task, while the avenue full of scent makes us think of the one in Pasternak ‘Line-Tree Avenue’”.

Humanly Speaking

El poema es una reflexión sobre propósitos personales. Comienza el poeta lamentando el giro negativo que ha tomado su tarea: se había propuesto “blessing the world” (v. 3), pero esa “adventure... / Was turning woe-begone” (vv. 3-4). En la estrofa siguiente afirma su esperanza de que todavía resulte. “What made me apprehensive” (v. 5), dice, puede ser: “The hand-to-mouth way I live, / Not life itself” (vv. 6-7). Acto seguido, sin embargo, se arrepiente: “A truce to pieties!” (v. 9), se exaspera y exclama: “Damn this stupid weather”. Esta estrofa hace que asintamos a Angela Livingstone (1983: 16) cuando interpreta el “blessing” del verso tres como un juego de palabras: bendecir —como un sacerdote— pero sobre todo (*bene-dicere*) “speaking well of”. El verso diez resulta así, irónico.

El tiempo parece al autor "stupid", "uncreative" (v. 13). Le irrita el viento: "I am rasped by a towel of wind" (v. 14) y las olas: "boomed at by grey-green breakers / For seventy-two hours on end" (vv. 15-16). Por ello atribuye toda su irritabilidad a la meteorología:

The weather, invades me, throws
My sense out of gear:
I cannot trust what I see
Or smell or taste or hear.
(vv. 17-20)

La estrofa siguiente (sexta) modifica lo dicho en la segunda. Ahora el autor identifica vida con su modo de vida: "Life itself / Is this one scared life I am leading" (vv. 22-23). El vivirla al día anula la disociación de la segunda estrofa: "And living it hand-to-mouth is / natural, humanly speaking" (vv. 23-24). Si tenemos en cuenta que maldecir es producto de vivir al día, maldecir resulta natural. Así, se habla de "To swear at this barren fig-free". Hay aquí, nuevamente, una gran ambivalencia: la maldición de la higuera se relata en un episodio evangélico que Pasternak poetiza y Davie traduce en *The Poems of Dr Zhivago*. El que maldice, Cristo, es el mismo que bendice ("bless"). Se identifica así, implícitamente, al poeta con Cristo. Ya hemos visto insinuada esta identificación en otros poemas. Veremos cómo se desarrolla más adelante. De este modo se armonizan en uno los contrarios, jugándose con la ambivalencia, pues esa maldición, en el poema de Pasternak que Davie traduce y comenta, se considera un milagro, un hecho sobrenatural. Naturalidad y sobrenaturalidad, bendecir y maldecir se unifican así en el poema.

Otros ejemplos de maldición que se aducen en el poema son: "At seas uninventively breaking / In self-same pothers" (vv. 20-27). Se rechaza así la uniformidad. Ese rechazo, ese mal-decir "become / A duty, humanly speaking" (vv. 27-28). Si recordamos que Davie es de origen dissenter, este rechazo a la uniformidad se comprende mejor aún.

Acaba el poema con ambigüedad. Recuerda el poeta que "I... had hoped no more / To have to point the finger, /... had ventured on new feelings..." (vv. 29-31) y concluye que "For me misgivings linger" (v. 32). Por una parte, hay síntesis de contrarios; por otra, hay reservas.

Para Angela Livingstone (1983: 16), "In 'Humanity Speaking there is a hint of Pasternak's 'A change', and there is a lot of his confessional plainness".

Señala asimismo el origen pasternakiano de la imagen del tiempo:

Weather... is Pasternak's great speciality... The way he [Davie] talks of it... 'The weather invades me' is so much like Pasternak's own relation to it (except for the unwillingness) that I take it he is also exasperated with Pasternak himself and saying that *his* over-happy faith in nature and in his 'Sister, life' is less real than is a true bit of moody self-criticism.

Huella de Pasternak, según la eslavóloga, (1983: 17), son "the surprising towel of wind" que "recalls his (Pasternak's) towel image in two bad-mood poems of 1922" y "the barren big-tree" que "is the one cursed by Christ in the Zhivago poem Miracle". Angela Livingstone (1983: 17) afirma que

An impressive achievement of this poem is that it makes this big point [revile barenness] in chancy, unimpressive language... making big points in little language is one of the things learnt (at least in part from the later Pasternak, so

that the relation to him is paradoxical: the poem goes against them, yet —it is in his spirit. Indeed, the very vocabulary— words like 'rasped' 'out of gear', 'self —some pothers— is, like much in Events and Wisdoms, remarkably Pasternakian (p. 17).

Resolutions

El presente poema es una reflexión sobre el arte. Comienza el poeta narrando la reacción de los seres que le rodean: cuando habla de su arte, “you turn away like strangers” (v. 2). Acto seguido, se compara el arte a una gráfica que recuerda la imagen de 'grid': éste es “the chart / I keep, of my own sea-changes” (vv. 3-4). De nuevo tenemos la presencia de los dos elementos: el mutable (el cambio) y el constante, la gráfica. En la segunda estrofa el poeta cuenta cómo de nuevo el tema de la voluntad, —el que una buena resolución se pueda de manera segura llevar a la práctica— “puzzles the wisest hear” (v. 9).

A continuación vuelve sobre el arte: “Art provides a solution” (v. 8). La rima resalta la asociación semántica “resolution”/“solution”, cuyo objeto es el arte. Esta idea se desarrolla en la estrofa siguiente: el arte es el asesor de la palabra, siempre fiable (vv. 9-10), “It tells you when has occurred / Any change you decide on” (vv. 11-12). El arte, pues, es objeto de la voluntad. Esta idea de volición se recalca en los versos siguientes: “More precious still; it tells / Of growth not groped towards”. Acaba el poema jugando con los contrarios (visible/invisible, literal/metafórico): “In the seaway a sound of bells / From a

landfall not on the cards". El crecimiento, el arte en cuanto a resultado de un proceso, es el objeto que no se ha buscado a tientas: es producto de la voluntad; sin embargo, por ser producto de la voluntad, es *subjetivo*: no se ve físicamente, es "a landfall not on the cards". El mapa registra el resultado, no objetiva el proceso subjetivo de la voluntad. Tenemos de nuevo la ambivalencia: por un lado, el arte es mapa que registra, por otro lado, no. "The Seaway" se asocia a "a sound of bells" con la alegría subjetiva del hallazgo y quizá, con el poema como sonido. Como vemos, Davie juega una vez más con las latencias: el poema dice y no dice a la vez. En el mismo libro, en "The Vindication of Jovan Babic" (CP 10, 198-199), Davie habla de "wars / Ideally total". El proceso del poema es una guerra interior que no se transparenta en el resultado final sino por las latencias (cfr. *supra*).

Por su parte, Angela Livingstone (1983: 21), dice del verso "of growth not groped towards" (v. 154) que "may connect with the main idea of Pasternak's middle-period poem, 'Had I but known...'".

Recapitulando, el análisis de poemas de *Events and Wisdoms* y *Poems 1962-1963* nos ha permitido ver cuál es la apertura de Davie al aquí y ahora. Dicha apertura es conflictiva. Si bien hay momentos en que Davie se siente unido al mundo ("New York in August"), en la mayoría de los poemas las circunstancias no son sino la materia prima para que Davie examine su

consciencia, especialmente como poeta. No en vano tiene en esta colección un poema titulado "The feeders" (P 70, 143-144) en donde habla de su familia como alimentadores de su arte, o sea, como materia prima para sus poemas. *Events and Wisdoms* nos revela, pues, que Davie es una consciencia en conflicto tanto con la naturaleza, la vida (devenir exterior: tiempo, meteorología, geografía) como con la cultura, el patrimonio social (historia, lenguaje, poesía).

Precisando más, dicha consciencia se nos presenta como una consciencia en conflicto. Hay tensión en el arte, aún cuando sea fruto de la voluntad ("Humanly Speaking", "Resolutions"). Hay tensión en el propio lenguaje, por la quiebra, por ejemplo, de la adecuación lingüística ("Cypress Avenue"). La geografía, por su parte, crea tensiones climatológicas que repercuten en la psiqué humana ("California") y la historia, si bien se relaciona con el amor ("Love And the Times"), es también ironía ("A Battlefield"). El tiempo cronológico, por su parte, también es amenaza ("Lily at Noon") contra la que se levanta la cultura. Esta, sin embargo, puede llegar a ser constrictora de la subjetividad ("The Hill Field").

Para mejor entender *Events and Wisdoms*, podemos recurrir a Ortega: "yo soy yo y mi circunstancia". La circunstancia forma parte del yo, de ahí que esta dialéctica externa no sea más que reflejo o prolongación de la dialéctica interna (del yo "aislado") que hemos visto en la primera subetapa. Fiel al

lapidarismo, el yo de Davie lucha con la resistencia de la naturaleza y la cultura y "talla" sus poemas conmemorando a un autor, esta vez contemporáneo: Pasternak. De la lucha, de su "agonía", es de lo que dejan constancia sus poemas de *Events and Wisdoms*. Una vez afirmado como artista ante sí y ante el mundo, por un lapidarismo circunstancial, en el sentido orteguiano, Davie inicia tras dicho libro una nueva etapa poética.

II. SEGUNDA ETAPA: BUSQUEDA METAFISICA (1964-1977)

La segunda etapa de la producción en verso de Donald Davie abarca desde *More Essex Poems* (1964-1968) hasta *In the Stopping Train and Other Poems* (1977). En ella Donald Davie lleva a cabo una búsqueda metafísica: procura encontrar un paradigma que trascienda las limitaciones de la temporalidad. En la primera etapa Davie se ha afirmado como artista. De ella conservará la práctica o mejor, la concepción lapidaria del poema y la circunstancialidad de sus reflexiones del poema. En la segunda etapa ese carácter agónico de su yo se troca en desencanto: una serie de muertes de seres queridos ocurridas en los años sesenta descubren a Davie la fugacidad del tiempo y la inexorabilidad de la muerte. Como consecuencia de ello, las obras escritas en este periodo están profundamente imbuidas de un sentimiento de pérdida, de ausencia, de decepción. Hasta tal punto es así que esa negatividad se hace extensiva a su país y a su lengua. Ante ello, Donald Davie reacciona buscando un paradigma que permita trascender la linealidad temporal. En su primera etapa poética, a pesar de reconocer el poster fracaso, el poema lapidario era el momento que se erigía frente al tiempo. En la segunda etapa, esta concepción estética se acepta, pero no basta. La estrofa final del poema "Or Solitude" (CP70, 202) de *Essex Poems* resume por sí sola este período:

The metaphisicality
Of poetry, how I need it!
And yet it was for years
What I refused to credit.

(vv. 13-16)

Poéticamente, Davie busca esta superación de la linealidad en la historia, tanto personal (a través del recuerdo), como colectiva, evocando —como en *Los Angeles Poems*, *Six Epistles to Eva Hesse* o *The Shires*— figuras del pasado que representan su propio conflicto (el de Davie) con el medio. En este sentido, encontramos en esta etapa incipientes referencias a la religión, en este caso, al cristianismo.

Expresión de esta búsqueda de paradigma son poemas largos, como “England”, “Trevenen”, “Lady Cochrane” de *Los Angeles Poems* y todos los poemas de *Six Epistles to Eva Hesse*. El libro *The Shires*, por su parte, es considerable como un poema unitario compuesto de varios fragmentos. Otros poemas largos son “In the Stopping Train”, del libro homónimo, o “Townend, 1976” del mismo volumen. Estos poemas largos pueden interpretarse como un intento del poeta de elaborar más la palabra (tiempo, en suma), para encontrar un paradigma que supere lo temporal. De ahí que esta etapa esté marcada por un debate poético con el *modernism*: el método mítico caleidoscópico, de este movimiento literario, resultante en poemas orgánicos, tiene precisamente el fin de superar tiempos y espacios. Davie, tradicionalista, indaga poéticamente cómo adaptar esa forma poética trascendente sin renunciar al lapidarismo.

Sentadas estas bases, podemos enunciar las características poéticas de esta etapa:

1. **Liberalización prosódica.** Si bien sigue utilizando las formas de la prosodia tradicional, los poemas escritos en verso liberado constituyen la mayoría en esta etapa, predominando el tetrametro.

2. **Mesura semántica.** Davie, sin abandonar la concisión, mantiene la menor densidad significativa iniciada en la segunda subetapa de la primera etapa.
3. **Inquietud metafísica.** El contenido de los poemas trasluce la caducidad de lo temporal y en ellos se busca una forma de superarla.

Pasamos a ilustrar estas características con análisis de poemas de los distintos libros que componen esta etapa.

II.1. ANALISIS DE *ESSEX POEMS* (1968).

Comenzamos el análisis de este libro con “Iowa”, poema que es una observación paisajística. Dividido en diez tercetos en verso liberado, cada terceto es una pincelada del cuadro. Los cuatro primeros (vv. 1-12) se centran en la forma de los árboles, los seis siguientes (vv. 13-30) en el color. La forma de los árboles es enroscada. Davie, una vez más, saca partido del encabalgamiento: aquí ajusta la prosodia (encabalgamiento suave prolongado) a la semántica, poniendo de relieve la maraña de la que habla. Así, leemos: “The blanched tree livid behind / The smaller conifer / Looks to be entangled with it” (vv. 1-3) o “Gesticulating down / And around” (vv. 7-8). En este último caso, además adivinamos un simbolismo fónico en la repetición del diptongo [au]. La lengua, al pronunciarlo, da una vuelta al pasar de una posición baja central [a] a una alta velar [u]. La repetición de [au] en lo fonético refuerza la idea de torsión en lo semántico.

Otros encabalgamientos son usados para diversos fines. En el segundo terceto se pone de manifiesto la distancia: el verso cinco es más largo que el seis que, semánticamente, es “más largo”. Con esa tensión se pondera la lejanía geográfica. Así, “Dutch elm disease is in town, / Carried by worms from the eastern seabord / Twelve hundred miles” (vv. 4-6). En los tercetos tercero y cuarto tenemos un avance en el poema. Si en los versos anteriores se presentaba la forma enroscada de los árboles, ahora —mediante un mitologismo hindú— se los diviniza:

Gesticulating down
And around, emaciated,
This is the many-armed,

This is the elephant-headed
Ganesh of good beginnings,
God of the Hindu, gone sick.
(vv. 7-11)

Nótese, sin embargo, la ironía los “good beginnings” se traducen aquí en una enfermedad, la “Dutch elm disease” del verso cuarto.

Sigue ahora un terceto de transición: descrita ya la forma de los árboles, Davie pasa a ocuparse del color. Así, leemos: “Tomorrow, if the night is warmer, / The snow will be gone in patches / From the clay-spoil hillock” (vv. 13-15). Por una parte, nos sigue hablando de la forma del paisaje (“hillock”), de su componente (“clay-spoil”) y, por otra, nos habla de la temperatura (frío) y de la hora (suponemos que es de día). También, mediante la nieve, introduce el color. La nieve es blanca y es la blancura lo que va a resaltar en los dos tercetos siguientes. La repetición de la palabra “blanco” hace hincapié en esa

cualidad: "white on white, a white" (v. 16). Por otra parte, el segundo "white", al ir en grupo preposicional con "on", adquiere un efecto acumulativo, creando un clímax en gradación ascendente que se resuelve con el tercer "white" en un doble encabalgamiento suave -"a white / Framehouse amid the snow is a peculiar beauty" (vv. 16-18). Este encabalgamiento libera la tensión semántica previamente acumulada. Nótese, también, la alusión al cambio de tiempo —un posible eco pasternakiano— y, la presencia, muy de Davie, de la amenaza, aquí de cambio: "Tomorrow, if the night is warmer, / The snow will be gone in patches / From the clay-spoil hillock" (vv. 13-15).

El terceto siguiente enfatiza la idea de blancura. El verso diecinueve menciona el marfil: "The tree is an ivory colour" y los versos veinte y veintiuno repiten la palabra "white" poniendo de manifiesto, tras hablar del color del marfil, la diversidad cromática del blanco: "In a white world there are / So many kinds of white" (vv. 20-21).

Acto seguido tenemos, como en el terceto quinto, una anticipación: "They leak into black shadows / Draining them blue" (vv. 22-23). Se alude así al deshielo, lo que permite al poeta mencionar otros colores y expresar su satisfacción por la blancura del paisaje que contempla: "I shall be / sorry when the world goes piebald" (vv. 23-24). De nuevo Davie juega con el encabalgamiento: "I shall be" hace esperar optimismo, pero "sorry" desmiente esa expectativa y subraya su pesar.

En los tercetos siguientes Davie continúa mencionando otros colores con el tono melancólico introducido en el verso que acabamos de comentar. En los versos veinticinco y veintiséis se ocupa del color rojo: "Red on red was a good chequer, / The red man in his blood". Sintácticamente, Davie reproduce aquí la repetición del adjetivo en grupo proporcional con "on" del verso dieciséis y una tercera repetición, como en dicho verso.

Semánticamente, el tono melancólico viene dado: primero, por el uso de pretérito ("was") que indica ha habido una pérdida, pues ese bien ("good chequer") ya no está; y, segundo, por el contenido de muerte y de sangre. Sin embargo, estos versos son, a nuestro juicio, más que una expresión de pesar: son la primera vez que Davie utiliza un símbolo en su obra poética. El rojo es no ya metáfora, sino símbolo al representar la América aborígen —una América sobre la que ha escrito—, como vimos, en *A Sequence for Francis Parkman*.

Insistimos en la importancia de esta primicia: Davie recurre al símbolo para trascender el aquí y ahora y entrocarse con algo (en este caso la América aborígen) fuera de su circunstancia actual. Esa transgresión de su poética viene contextualizada por el hecho de que Davie se salga de la descripción paisajística e introduzca una reflexión no relacionada con el paisaje. Es un acto mental basado en el paisaje —la evocación de "piebald"— lo que le lleva a otro acto mental no basado en su entorno físico: la representación de la América aborígen. Es esta naturaleza puramente mental, abstracta, la que se trasluce en el símbolo.

En este sentido, lo dicho acerca de la expansión semántica del rojo es válido también para el negro: "Black on black, the weighed bough swinging / In a night of Alabama" (vv. 27-28). El negro va más allá de la circunstancia del poema y se refiere, entendemos, a la población afro-americana. El uso del negro, sin embargo, lo juzgamos metonímico. No hay elementos como "dead" "blood" y el uso del pretérito "was" que proporcionen fuerza simbólica al color negro. Este se presenta en la noche —"night" (v. 28)— y en la metonimia del todo (estado) por la parte (numerosos habitantes) en "Alabama" (v. 28), pues la población afroamericana de dicho estado es numerosa.

Sintácticamente, Davie reproduce la estructura adjetivo + "on" + adjetivo en los versos dieciséis y veintiuno y, por medio de encabalgamiento, separa un sintagma preposicional de su frase. Una vez más, el encabalgamiento va en paralelo a la semántica: "And black on black, the weighed bough swinging / In a night of Alabama" (vv. 27-28). El verso veintisiete resulta semánticamente cargado por la conjunción copulativa (que suma), la repetición adjetival con valor acumulativo, y el verso justamente "weighed". El encabalgamiento se introduce tras el verbo "swinging": el verso se mece, prosódicamente, al dar la vuelta y la noche en Alabama con la rama pesada (se supone por la nieve) ilustra el "chequer" del verso veinticinco al cual estos versos (vv. 27-28) van ligados por "and". Como contraste con la negrura, Davie repite el "white on white" (v. 28) del verso dieciséis, desprovisto aquí, tras estas referencias raciales, de su descriptivo valor paisajístico. Así lo confirma el verso veintinueve: "Is a man of my colour, sick". Ese "hombre" vuelve al comienzo del

poema y se identifica así con el árbol = dios Ganesha enfermo. Retorna así al pasaje, un retorno con el que concluye el poema: "Falling down in the snow" (v. 30). Semánticamente, la caída ilustra la enfermedad. Sin embargo, a nuestro juicio, la caída y el "a man of my colour, sick" van más allá y adquieren valor simbólico. El uso del artículo indeterminado convierte a un hombre blanco en representante de la raza blanca. Dado que el "hombre blanco" fue el causante de la aniquilación del "hombre rojo" en América, la caída y la enfermedad se pueden interpretar como precisamente ese acto de genocidio. Corrobora la posibilidad esta interpretación el que América haya sido escenario de brutalidades. El mismo Davie en TTC, 120 explica: "The American West is already ancient, in its Crimes and in its remorse".

Poéticamente, insistimos, la importancia de este poema radica en el uso del símbolo para trascender el aquí y ahora.

Rodez

El poema es una reflexión sobre un episodio autobiográfico. Comienza el poema narrándonos los acontecimientos: el poeta llama a la puerta de una posada "scaled / like a urinal / with greenish tiles" (vv. 2-3: comparación). La puerta cede. A continuación el poeta efectúa una superposición espacial, prefigurado por el "Northward I came" (el subrayado es nuestro) del verso 1, Davie superpone su Norte natal —asociado a la piedra— a Francia, donde se encuentra. Así, reitera: "I come / Home to the stone north" (vv. 3-4). En los versos siguientes recalca esta idea de familiaridad: "every wynd and snicket / known to me whenever the flattened cat / squirmed home to a hole between

housewall and paving" (vv. 4-5). El gato, por ser animal doméstico, refuerza, junto al "known", esta idea de familiaridad. En la estrofa siguiente —recordemos el mecanismo de siniestraciones— la familiaridad se contradice. La carga evocativa del "known!" que abre el verso siete resulta ser irónica. Si asociamos familiaridad a cordialidad, esta asociación queda negada, pues, al entrar en este edificio "familiar", se encuentra con "no welcome, / No flattery of the beckoned lighted eye / From a Rose of the rose-brick alleys of Toulouse" (vv. 7-9). Tenemos de nuevo un juego de opuestos: lo siniestro, lo familiar, doméstico ("heimisch"), resulta ser otro. Esta situación, como sabemos, la hemos visto repetidamente en la poesía de Davie. A esta ambivalencia se le suma la semántica, pues el "no welcome" va precedido de "and in the turns of it", con lo cual podemos interpretar que en las molduras (giros, "turns") del rosetón no hay latencias, según el gusto del poeta. Confirma esta interpretación el que a "eye" (sinónimo de "percepción") se le adjetive "beckoned lighted", es decir, "beckoned" (llamado por señas, es decir, insinuaciones) y "lighted" (iluminado, o sea, inteligido, comprendido— recordemos el "rayo de luz" de otros poemas). En efecto, en un rosetón no hay latencias, todo es patencia. Por eso el poeta lo rechaza: "Those more than tinsel garlands, more than masks, / Unfading wreaths of ancient summers, I / Sternly cast off" (vv. 10-12).

Tenemos aquí una comparación en preterición: se dice que el rosetón no es más que máscaras y guirnaldas de espubillón, pero —al decirlo— implícitamente se lo equipara con ellas. En los "Unfading wreaths of ancient summers", por su parte, se insiste en la antigüedad; resulta raro que Davie la

rechaza, pero quizá no lo es tanto si vemos en estos versos un eco del romanticismo —de la “Ode on a Grecian Urn” de Keats— al que Davie, como sabemos, se opone. Del mismo modo “sternly”, rechaza el rosetón. A continuación, leemos: “A stern eye is the graceless / Bulk and bruise that at the steep uphill / Confronts me with its drained-of-colour sandstone / Implacably” (vv. 14-15).

En el uso de “stern” (derivación) tenemos un nuevo juego de contrarios. El “eye” en el verso ocho y el “sternly” en el doce, se predicán del sujeto, o sea, del poeta. Ahora, tanto “stern” como “eye” se predicán del objeto, el edificio. Se identifica así un modo de percepción (de las latencias lapidarias) con el objeto que este modo produce. El “confront” se relaciona así con una dimensión del sujeto (la escisión de la voluntad que hemos visto en Davie). La asociación de este último edificio con lo lapidario se confirma por la atribución a él de cualidades que Davie asocia con la piedra: la compacidad (“bulk”), la crueldad (“bruise”) y hasta la crudeza estética (desafío al terreno) implicada en “graceless”, “drained-of-colour” e “implacably”. Este edificio, que aún (suspensión) no ha sido identificado, se nombra a continuación: “The Church” (v. 15). Se dice también la circunstancia temporal: “It is Good Friday” (v. 19).

En la estrofa siguiente el poeta, por medio de insinuaciones, comenta que no entra en la iglesia. “Goodbye to the Middle Ages! Although some think that I enter them, those centuries / Of monkish superstition, here I leave them” (vv. 16-18). Tenemos, aquí la identificación Iglesia (católica) [estructura] = iglesia (edificio) “monkish superstition” = “Middle Ages”. Tenemos, también,

una nueva contradicción: si le gusta el edificio, ¿por qué no entra?. El juego ambivalente continúa en la estrofa siguiente. Esos siglos tienen "their true garlands, and their honest masks" (v. 19). Los sustantivos son los mismos que en el verso dos. Entonces se desechaban y ahora, en este edificio, se dice que son "true" y "honest". La valoración, como vemos, oscila de negativo a positivo.

También los versos veinte y veintiuno se hacen eco del rosetón del verso nueve: "Every fresh flower cast on the porch and trodden, / Raked by the wind at the Church door on this Friday". Si allí la rosa no era lisonjera y en el verso once las guirnaldas eran de "antiguos veranos", ahora aquí la rosa es fresca, con lo que se identifica piedra = rosa (ser vivo), mientras que allí el "unfading" tenía un carácter inerte, de ser no vivo. Es, pues, la siniestración de nuevo: una percepción (u objeto de la percepción, percepto) se escinde en el poema en dos momentos de significado opuesto. La ambivalencia es la habitual en Donald Davie.

Este juego de opuestos lo avalan los versos siguientes. El poeta ahora exclama: "Goodbye to all these centuries!". Si antes "Middle Ages" se valoraba negativamente, ahora se valora —tras lo dicho— positivamente. Si antes (vv. 1-4) se insistía en la familiaridad del edificio cuyo rosetón no agradaba, ahora —tras alabar lo positivo—, declara que "There is / no home in them" (vv. 22-27). La ambivalencia consciente prosigue en "much as the dip and turn / Of an honest alley charmingly deceive us" (vv. 22-24). Antes rechazado, el rosetón se valora ahora positivamente como "honest" que "charmingly deceives us". Todo es, pues un juego entre opuestos.

Con esta misma ambivalencia va concluyendo el poema: "And yet —not quite goodbye". Se rectifica así lo anterior. Es más, se dice que "Instead almost / Welcome, I said" (vv. 29-26). El último verso es igualmente contradictorio: "Bleak equal centuries / Crowded to the porch to be deflowered, crowned". Aquí, además de la aliteración de [kr] en "crowned", "crowded" y de [ou] en estos dos vocablos y "deflowered", tenemos el juego entre "bleak" (por superstición) y "crowded" (llenas de piedra) que, al estar expuesta, es desflorada (como el verso 29-21) pero por eso -por estar expuesta como latencia- es coronada ("crowned"), interpretada. En "Rodez", en suma, hay, en siniestración, afirmación del lapidarismo.

The North Sea

Este poema es una reflexión personal a partir de observaciones geográficas. Comienza el poema con un apóstrofe que es una reflexión histórica: "North Sea, Protestant Sea" (v. 1). Prosigue diciendo que allí ha ido a vivir: "I have come to live on your shore / In the low countries of England" (vv. 2-3). Tenemos en este último verso la reunión de dos elementos dispares: Países Bajos, denotado por "low countries", si bien estos están en minúscula (más juego) y son los de Inglaterra. El poeta describe a continuación el paisaje personificándolo: "A shallow gulf north-westward / Into the Isle of Ely / And the soke of Peterborough / Is one long arm of the cold vexed sea of the North" (vv. 4-7). En la siguiente estrofa asocia el poeta una religión a cada mar: "Every sea of the world / has its own ambient meaning: / The Mediterranean, archaic, pagan; / The South Atlantic, the Roman Catholic Sea" (vv. 9-11).

En la estrofa siguiente el poeta cambia de rumbo, de ubicación y desecha lo dicho: "But somewhere in mid-America / All of this grows tiresome" (vv. 13-14). Introduce ahora la brújula "The needles waver and point wildly / And they settle" (vv. 15-16) y (contraste de nuevo) prosigue con el cambio de rumbo: "And point / somewhere on the ridge of the Andes / And the Rocky Mountains / True to the end of the world" (vv. 16-19). Se asocia, pues, la gran espina dorsal del continente americano con el fin del mundo. Hay aquí una ruptura en el sistema de la experiencia: las brújulas indican el Norte, no el fin del mundo. Se superponen, así, Norte (para Davie, como sabemos, sinónimo de austeridad y, por el poema, protestantismo) y Oeste (Andes, Rocosas), asociado al fin del mundo.

A continuación, como explicitación de ese rumbo Oeste insinuado por las Rocosas y los Andes y como continuación de la reflexión sobre los mares, se menciona el océano Pacífico: "Pacific is the end of the world, Pacific; peaceful". Estos versos suponen una ruptura psicológica. El fin del mundo, asociado generalmente a calamidad, se presenta como pacífico. Como en los encabalgamientos y pretericiones, se afirma una realidad mediante su ausencia. Dada esta asociación con el fin del mundo, esta predicación del placer del Océano Pacífico resulta siniestra, siniestración que confirma la siguiente estrofa:

And I do not know whether to fear
More in myself my bent to that end or
The vast polyp rising and beckoning,
Christ, grey-green, deep in the sea off Friesland.
(vv. 22-25)

Es decir, hay algo temible en ese fin del mundo. Dado que Davie es un escritor moralista y que el poema "Out of East Anglia" (p. 189) menciona y asocia a Rusia y Pacífico, podemos interpretar el fin del mundo como "depravación moral", las "alarmingly unruly proclivities in one's self" (TC 73) que Davie descubrió en Rusia. De ahí que a esto contraponga a Cristo, el orden austero conocido desde la infancia, asociado a "the sea off Friesland". Con la mención de Frisia, además, el poema concluye volviendo al principio, a los Países Bajos.

Out of East Anglia

El poema es una reflexión geográfica. Se asemeja a "The North Sea" en que versa sobre el mar; difiere de él que se centra en uno en concreto, el Pacífico.

Comienza la composición señalando la identidad semántica de la palabra pacífico en ruso y en inglés: "Pacific: in Russian as / In our language / Peaceful is the word / For that last sea at the edge;" (vv. 1-4). Para Angela Livingstone (1983: 22) esta mención en un "tangential acknowledgement" a la poesía rusa. Como en "The North Sea", se asocia Pacífico a fin del mundo. Como allí apuntábamos, creemos se relaciona esta imagen con una suerte de caída moral, aquí presentada como física. Así, se habla de "the Americas' Awesome, vertical falls / Into the Western Ocean" (vv. 6-7). Más cerca de ello hay otra caída: "The imperceptible, tempting / declivity, inanition" (vv. 8-9). "Inanition" metaforiza aquí, interpretamos, la austeridad llevada a sus últimas

consecuencias. Interpretamos así en base a dos datos: uno que en "The English Revenant" se asociaba el instinto al cuerno de la abundancia, y, por ende, a la comida; y dos, que en "The North Sea" se daba una polaridad entre deseo, ello (Pacífico) y orden, superyó (Cristo, Frisia). Tomando estos datos, lo contrario a la cornucopia es la austeridad moral, oposición polar corroborada por "The North Sea". Refuerza nuestra interpretación la estrofa siguiente:

Sometimes when all this side
Of England seems to hang
suspenseful on that slide,
How peace might be is near.
(vv. 10-13)

El poema se titula "Out of East Anglia" que, históricamente —en el siglo XVII sobre todo— fue el baluarte del Puritanismo. Así, interpretamos que "all this side / Of England" metaforiza la rigidez austera en la moral, típica de esta corriente religiosa en la que Davie se formó. El poema acaba con una nueva ambivalencia, ese juego de ausencia / presencia. No está, sino que está cerca (es decir, todavía ausente) no la paz, sino cómo ésta pudiera ser. Es decir, es un mero deseo no cumplido. Esta potencialidad viene subrayada por el encabalgamiento de "hang / suspenseful". La prosodia subraya la semántica y el verso literalmente cuelga, resaltando así la precariedad y el carácter de posibilidad del hecho.

January

El poema es una reflexión autobiográfica que comienza describiéndonos una situación. En el pueblo de Kirkby-le-Soken hay un campo barroso "and a few bare trees" (v. 2). Allí, en la iglesia de St. Michael's donde está el poeta, "the pew I share / Promises the vicinity I leave" (vv. 4-6). Hay aquí contraste y

proposopeya. La prosopopeya anima el banco y la escena. El contraste paralelístico “the pew I share” / “the vicinity I leave” señala la posibilidad de integración comunitaria (“share”, “vicinity”) rechazada (“leave”) de manera inexorable (de ahí el “promises”). De nuevo se marca la tensión en el mismo sujeto y de éste con el objeto. A continuación el poema, continuando con prosopopeya, hace físicas cualidades abstractas: “Diatribes and Denunciations, where / I spend my days, / Populous townships” (vv. 7-10) que se comparan a un barco: “Sink into the haze that lowers / Over my neighbour’s land” (vv. 10-12). El poeta, así, nos dice que de momento suspende la lucha subjetiva. Mediante “populous”, el poeta indica con qué intensidad experimenta esas emociones —intensidad que hemos podido comprobar en sus escritos críticos—. La “neighbour’s land” puede relacionarse con “the pew I share” y el “sink”, siguiendo esta interpretación, representaría el olvido momentáneo de estos sentimientos mientras asiste al servicio eclesiástico.

A continuación, como en “The North Sea” y “Out of East Anglia”, el poeta añora la paz, aquí bajo forma de resignación: “Resignation, oh winter tree / At peace, at peace...” (vv. 13-14). Se habla de un árbol invernal porque al resignarse, no se deja traslucir, aflorar, el deseo de lo primaveral (cf. POD, 5: “words fended off”, cfr. “A Winter Talent”). Hay una calma forzada. El verso siguiente confirma esta interpretación: “Read it what you will, A wish that fathers” (vv. 15-16). Es decir, como en el poema, la voluntad engendra su objeto. Esto, para el poeta, es una “epifanía”. Por un lado tiene el sentido religioso, manifestación de la divinidad, (el poeta estaba en la iglesia) y, por otro lado, el sentido joyceano de revelación súbita, en la percepción estética,

de algo oculto. De ahí el final: "In a field between / The Sokens, Thorpe and Kirby, stands / A bare Epiphany" (vv. 16-18). La manifestación súbita consiste en el vislumbre de esa paz interior.

The God of Details

El poema es una reflexión filosófica a partir de la climatología. Comienza el poema comparando las palabras a la lluvia: "Come rain down words" (v. 1) y ésta al ámbar: "As does / The garden its dried-peel, amber". Siguen cuatro adverbios de modo que centran la atención en el cómo de esa acción de llover: "Distractedly, profusely / Yet sparseley and yet sparsely" (vv. 3-4). La repetición en un mismo verso de esta frase hace que se enfatice la idea de dispersión. Sigue a continuación una negación, con el conocido efecto de la pretensión: "No need to gloss the reason / Why thus punctiuously / In madder and in lemon / leafage precipitates;" (vv. 5-8). El "punctiliously" de nuevo centra nuestra atención en el modo de acontecer la acción y el "thus" actúa como referencia catafórica (la primera vez que lo leemos) y anafórica (cuando vemos que se refiere a "leafage precipitates". Este doble juego de referencias refuerza el paralelo semántico entre el llover de los versos uno a cuatro y el precipitar de los versos cinco a ocho.

La estrofa siguiente continúa con la oración interrogativa indirecta e insiste de nuevo en la idea de humedad. Las plumas de las aves se han humedecido y la música se presenta ahora como líquido: "Who... has... / ... gushed across bare staves / Music on to bookshelves / Slucing through window-slats" (vv. 10-12). La aliteración de [sl] en este último verso resulta

onomatopéyica del chorrear del agua. La música, pues, parece el chorro de una manguera que “se enchufa” a las estanterías. La última pregunta de la estrofa insiste no en la idea de humedad, pero sí en la de irrupción implícita en el “gushed” (v. 10) de la imagen anterior. Así, “who got the rug at the door / pencilled with small craters, / Sackcloth latticed through with / Poignant, italic tremors”. Se nos describen los efectos, pero se nos oculta la causa. El “tremors” y las connotaciones de la pisada implícita en esta última imagen introducen cierto toque de inquietud en la escena.

La estrofa tercera comienza desvelando, en forma de pregunta, las coordenadas temporales de los hechos descritos: “You ask, who establishes / That August to be a power?”. Se recalca, con la pregunta, la idea de agente y se crea así un misterio. Se revela, además, la identificación August = power. Si el “tremors” había introducido la nota de inquietud, los versos siguientes presentan la idea de poder terrible: “To whom nothing is bauble” (v. 19) y grande: “Who goes about to staple / Light leaves to the maple” (v. 21). La rima, señalemos, refuerza la asociación entre el verbo y el sustantivo. De tamaño poder se nos da un indicio en el verso siguiente: “And since Ecclesiastes” (v. 22). La mención de este libro bíblico hace que interpretemos ese poder como Dios. Acaba la estrofa: “Has never left his station / Working the alabaster?” (vv. 23-24). En el propio enunciado de la pregunta está la respuesta. Dios es presentado como escultor.

Una vez insinuado el poder, se pasa de la climatología a la botánica y de Agosto a Septiembre: “You ask, who establishes / That asters state, and

peonies, / Agonies come September?" (vv. 127-129). Los versos siguientes, mediante la evocación de una escoba (retama) usada como soporte metonímico, evocan un museo o unas ruinas y luego un hospital. Señalemos que en una sola frase y en una sola oración gramatical dar unidad a ambientes tan dispares, revela un diestro manejo de la lengua. Los versos son: "That the meagre leaf of the broom / From grey of caryatids / Come down upon dark flags of / Infirmaries of the fall?" (vv. 28-31). Señalemos, además, la hipálage "metafórica" de "dark", pues los húmedos y malsanos no son las banderas, sino —metafóricamente— los enfermos. Como éstos, a su vez, están en el hospital de la caída, vemos que, en realidad, no son enfermos, sino, en consonancia con el relato bíblico, seres humanos. Así, empotrada una metáfora dentro de otra, se nos da la ecuación seres humanos = hojas. Todos los elementos del mundo (la "creación") se ponen así bajo una misma perspectiva. Esta última idea de sometimiento a una misma ley se reitera en el último verso de la estrofa: "You ask, who establishes?" (v. 32).

La quinta y última estrofa da la respuesta abiertamente: "The omnipotent God of details, / The Omnipotent God of love, / Whose sexual spark has lit / And fuelled dynasties" (vv. 33-36). Tenemos aquí una sorpresa: el Dios aludido es, por una parte, el bíblico (el de "since Ecclesiastes"), pero visto como fuerza erótica. Tras el amor, el poema alude a la muerte: "I do not know the riddle / Of the pitch dark past the tomb" (vv. 37-38). La ultratumba es, pues, un acertijo que es "pitch dark". Esta idea de misterio se ve confirmado por los dos últimos versos: "But Life is, as the autumn's / Hush is, a minuteness". Así se recoge la asociación seres humanos = hojas; las hojas se

caen en otoño, o sea, seres humanos = muerte (silencio) = minucia. El ser humano es, pues, insignificante. Este contenido semántico, al ir tras "but", hace que el poema acabe con la idea de misterio terrible insinuada a lo largo del desarrollo de la composición. Se afirma, pues, un poder trans-cendente, que está más allá del hombre³⁸.

Cabe completar el análisis de este poema indicando su relación con la fuente, Pasternak, señalada bajo el título. Para Angela Livingstone (1983: 23-24) este poema es "bar two lines, a translation" y "is one of the best rederings - closest and most vivid —of a Pasternak poem that I have ever come across", a lo que la eslavóloga añade:

I note that Donald Davie is again very much at home here with Pasternak's earlier range and kind of vocabulary... In 'The God of Details', Davie finds in Pasternak a kindred vocabulary: 'madder', 'leafage', 'sluicing', 'lattices', 'italic', 'bauble'. In diction, tone, connotation, in general import, the translation is extremely accurate yet it is at the same time powerful with the power of its original. Donald Davie seems by now to be so at home here that... he introduces excellencies of his own... And it is perhaps at those point that we see Donald Davie moving off from Pasternak and deeper into himself in a Pasternakian way.

Afinando esta afirmación, Angela Livingstone puntualiza (1983, 24):

It is interesting to note that from 'The God of Details' certain words reappear in adjacent poems of Davie's own: 'italic' comes again in 'Thanks to Industrial Essex', and the repeated 'sparsely' connects vitally with the statement 'Excellence is sparse' in 'Ezra Pound in Pisa', suggesting at least an equal importance of Pasternak with Pound.

Ezra Pound in Pisa

Este poema supone una cierta identificación con Ezra Pound. Comienza la composición expresando el poeta, en la primera estrofa, su punto de vista

³⁸ Cfr. Naturaleza como hierofanía, como señalábamos a propósito de este poema en l.4. de la 1ª parte.

sobre la excelencia. Esta es "sparse" (v. 1). En ello el poeta concuerda con la cultura japonesa (v. 2). Metafóricamente nos dice que puede haber elementos espinosos y conflictivos: "However sparred or fierce / the furzy elements", pero éstos deben ser pocos y dispersos: "Let them be few / And spaciouly dispersed" (v. 1); entonces, "Excellence appears" (v. 8). Señalemos que estas oraciones "pobres" por parcas y sencillas dan al poema un tono sentencioso y ajustan el significante al significado. Nótese también que la aliteración de /f//r/ en "furzy" y "fierce" resulta onomatopéyica de las espinas de la aulaga. Fonéticamente se nos recuerda la dureza y la compacidad de la concepción Lapidaria del poema.

La segunda estrofa comienza distinguiendo belleza de excelencia. La "receta" arriba mencionada no es para lo bello: "Not beauty" (v. 9). Por su parte, esta frase nominal resulta enjundiosa e ilustrativa de la brevedad: "As for beauty, / That is a special thing." (vv. 9-10). A continuación Davie alude —insinuatoramente— a Ezra Pound en su D.T.C. en Pisa y lo asocia con la idea de excelencia: "Excellence is what / A man who treads a path / In a prison yard" (vv. 11-13). Acto seguido, alude a esos pocos y "espinosos" elementos de la primera estrofa y los identifica con los recuerdos con los que Pound compuso los *Pisan Cantos*: así, excelencia es lo que ese hombre pudiera "String together day by day, from straws blown in his path / and bits of remembering" (vv. 14-16). Es exactamente la imagen de Pound en los *Pisan Cantos*: en su calidad de "From the wreckage of Europe, ego scriptor". Al igual que en "Obiter Dicta", nuestro autor alaba la integración de varios elementos en un todo. Recuerda acto seguido el *Canto 80* poundiano, donde se da la

imagen de "sunset grand coutourier" como un principio ordenador: "Sun moves, and the shadow moves, / In spare and excellent order.". Esta alusión velada a Pound sirve como transición al poeta para hablar de sí: "I too would once repair / Most afternoons to a pierced / Shadow on a gravelly ground." (vv. 19-21). El "too" hace que se identifique el autor con Pound.

Según Bernard Bergonzi (1983: 48), Pound es ahora la *persona* que Davie utiliza para abrirse al mundo exterior, ya que de acuerdo con la interpretación que Davie hace de Pound en EP:PS, Pound es un poeta extravertido. Por eso él, Davie, también "would /... / ... / write at a flaked, green-painted / Table, and scrape my chair / As sun and shade moved round." (vv. 22-24). Es decir, la austeridad material no es óbice para la creación artística. Como Pound, Davie decide abrirse a un mundo exterior e "insertarse" en el orden cósmico. Ya hemos visto cómo Pasternak le ha servido para ello.

Tunstall Forest

Este poema, que narra un episodio autobiográfico, comienza evocando una idea: "Stillness!" (v. 1) para, a continuación, describirnos la ubicación geográfica de los hechos que se van a narrar: "Down the dripping ride, / The firebreak avenue / Of Tunstall Forest" (vv. 1-3). Acto seguido, se nos dice que allí estaban buscando: "We sought for you," (v. 4), pero "You did not come" (v. 5). La yuxtaposición acelera el ritmo, hace más imperiosa la ausencia. La referencia del "you" no se da: sólo sabemos que es el objeto de la búsqueda. A continuación se vuelve al tiempo atmosférico: "The soft rain dropped" (v. 5) y a la tranquilidad: "And quiet indeed we found" (v. 6). La anteposición en

hipérbaton de "quiet" indica la satisfacción del deseo, satisfacción reforzada por "indeed". Tenemos así los mismos elementos que en el verso uno. La quietud se acentúa ahora al declarársenos el carácter único del coche de los asistentes: "No car but ours," (v. 7). El posible ruido asociado al coche se matiza: se repite "ours" y se acentúa la quietud por la unicidad del sonido de la lluvia: "And ours was stopped. / Rainfall the only sound" (vv. 7-8). Como en otros poemas, la primera es la estrofa donde aparece una satisfacción del deseo.

Comienza la estrofa siguiente con una distinción: "And quiet is a lovely essence, / Silence is of the tomb, / Austere though happy" (vv. 9-11). Señalemos, por una parte, la sorpresa que supone la irrupción de la mención de la tumba (inesperada) y la asociación de felicidad con silencio en contra de lo normalmente sostenido. Por otra parte, recuérdese que lo evocado inicialmente era "stillness", no "quiet". Se introduce así un desajuste. Si, por una parte, "quiet" se distingue de "silence"; por otra, ambos se unen en su valoración positiva. Queda, sin embargo, esa sombra de amenaza de lo otro que supone "tomb", pues tumba equivale a muerte. Estos dos estados contrastan ahora con "stillness": "But the tense / Stillness did not come" (vv. 11-12). Señalemos el juego de contrarios: "Stillness" es lo que se evoca en el verso primero como algo que, implícitamente, estaba en el episodio narrado. Ahora, por otra parte, se modifica con "tense" y se dice que esa no llegó. De nuevo tenemos ambivalencia, reforzada por el contraste "quiet-silence" / "tense stillness". Fonéticamente, la repetición de [t] y [s] no hace sino evocar una atmósfera de quietud y silencio.

Cabe señalar que la propia estructura versal del poema expresa la tensión arriba apuntada. En ella alternan los versos impares, ligeramente más largos, con los pares, ligeramente más cortos y sangrados gráficamente. Se establece así una tensión prosódica paralela a la tensión semántica, mediante un clímax y anticlímax constante. Semánticamente, se parece insinuar que el primer par de la oposición ("quiet"- "silence") existía en la escena, mientras que el segundo no. Todo, como vemos, es un juego de opuestos. La "tense stillness", además, al decir que no vino, se relaciona con el "you" del verso cuarto como objeto del deseo, que a su vez se declara en el verso trece: "The deer". Así "you" = "tense stillness" = "deer". Sin embargo, tenemos aquí el juego conocido, de ausencia / presencia. El ciervo no vino, pero "they fed / Perhaps nearby that day" (vv. 13-14). Es decir, estaban —quizá, posibilidad— cerca (de nuevo indefinición). Esto hace que el objeto del deseo resulte más remoto. Este objeto deseado aparece como el ciervo: "The liquid eye and inelegant head / No more than a mile away" (vv. 15-16). El ojo es líquido por la lluvia y la cabeza no es elegante, porque así la encuentra el poeta.

Dado que la imagen del ciervo ya ha sido utilizada en otros poemas —"An English Revenant", por ejemplo—, asociada al deseo, podemos afirmar la posibilidad de una interpretación metafórica del poema. Si recordamos que en POD el arte consistía en invitar la licencia para después regarla, podemos afirmar que ésta está metaforizada por el ciervo. Este ciervo es de ojo líquido y recordemos que a veces en Davie el líquido (cf. "An English Revenant") se asocia al deseo, el fluir, el dejarse llevar y que el ojo, hemos visto, es el órgano

de percepción, metonimia de la inteligencia. Así, el objeto del deseo sería un modo de percepción que se niega, lo que concuerda con lo expresado teóricamente por Davie en su pensamiento crítico.

Angela Livingstone (1983: 25) por su parte, señala la fuente de este poema:

What it calls up is Pasternak's 'Tishina: Silence'. I am giving the Russian name because I think Davie again indicates the source by half-echoing Pasternak's title, Tishina-Tunstall. This seems confirmed by his first word: 'stillness'. As in 'Tishina', a tense stillness is evoked by the image of a deer feeding in the forest.

Tras señalar las diferencias con el poema de Pasternak, concluye (1983: 26):

So I think one can only state that somewhere helping this poem must have been Donald Davie's recollection of 'Tishina', making him mind that *he* did not have that unhuman elusive sensation of stillness, that naïve relation with nature, yet also enabling him to imagine it and thus to create it.

Orford

El poema es una meditación sobre la naturaleza. Comienza con una pequeña reflexión filosófica: "With the actual the illusory" (v. 1), asociada acto seguido a la naturaleza: "With the vegetable growth the granite" (v. 2). El paralelismo sintáctico hace que se establezca un paralelismo semántico y que asociemos "actual" con "vegetable growth" e "illusory", con "granite". Esta última identificación supone una ruptura de lo normalmente sostenido, pues el granito, por su resistencia, se suele tomar como símbolo de solidez y, por tanto, de realidad.

En el comienzo de la estrofa siguiente esta unión de contrarios se asocia a la primavera: "As it might be in Spring" y al cristianismo: "On the day of the Annunciation". Señalemos que esta unión de un elemento real (histórico) con otro mítico (transhistórico funcionalmente) supone ver lo natural como una revelación de lo sobrenatural: como una epifanía (recuérdese el poema 'January'). Hay así una unión de contrarios: a la convergencia de actual/ilusorio se une la de historia/mito. Así, en el verso cuatro se nos dice que: "it is announced to us out of charity" (v. 4).

A continuación siguen ocho versos en catálogo con la estructura "By" + sustantivo + sintagma preposicional, en donde en el sustantivo, en general, nombra elementos vegetales o de crecimiento y, en el sintagma preposicional, pétreos. Tras ello, hay dos estrofas de cuatro versos cada una en donde dicha estructura tiene modificantes. La primera de ellas desarrolla la idea contenida en el verso ocho: "By the vestiges of antiquity". Así, en los versos 13-16 leemos:

By fragrant thick convolvulus
Through centuries twined over bushes
Twined over greatness gone
And what is to come of beauty.

El "through centuries" hace asociar el tiempo natural con el histórico y ver en los ciclos naturales una inmutabilidad más poderosa que las constricciones históricas. La naturaleza, en una palabra, triunfa sobre la historia, el tiempo cíclico sobre el lineal. Esta idea se ve reiterada por la "greatness gone" y "what is come of beauty" y desarrollada en la estrofa

siguiente: "By the lilac / double hued / The purple spray / and the white." (vv. 17-18) se dan "the various mixed with the steadfast, loose sift over the stronghold" (vv. 19-20). La naturaleza, pues, es fuerte, poderosa.

Concluye el poema con una estampa —ideal, mítica— en donde se armonizan en participación los opuestos: "Where people are kin to the elements. / Elements neighbourly to people" (vv. 21-22). La imagen final resume esta armonía entre lo humano y lo no humano: "Earth in every hollow of the stone, / Grass growing in advance of every doorway" (vv. 23-24).

Recordemos que uno de los aspectos que más llamó la atención a Davie de la geografía americana es la dicotomía entre lo humano y lo no humano. Aquí, sin embargo, se desea no oposición, sino una armonía con el cosmos. Angela Livingstone (1983: 23) señala que este poema "*after Pasternak*", como se nos indica, "is a modified versión of 'brass and stones'... a warm, pleasing version".

Thanks to Industrial Essex

El poema, que es una crítica al paisaje urbano inglés, comienza con una ironía. Se agradece algo negativo, presentado como "greasy": "Thanks to industrial Essex, / I have spun on the greasy axis / Of business and sociometrics" (vv. 1-3). El poema se inicia así con una degradación, el hombre convertido en máquina, un medio que gira. Si recordamos la expresión "to be a cog in the wheel" la verificación se hace patente. Los versos siguientes no hacen sino presentar al ser humano como una pieza en un engranaje. A

continuación, siguiendo con esa negativización (pues se degrada lo humano en la escala de jerarquía ontológica), se compara el servicio público a las palomas: "I have come to know the structures / Of public service / As well as I know the doves / crop-full in midewed haycocks" (vv. 4-7). El ser humano se degrada no sólo comparado a la máquina, sino a animales que tan sólo comen.

A continuación tenemos una característica preterición: "I know that what they merit / Is not scorn, sometimes scorn / And hatred, but sadness really" (vv. 8-10). Se afirma lo que se niega. Estos versos constituyen, desde nuestro punto de vista, una latencia: el desprecio es tan grande que llega a ser odio y que se resuelve —desde alguien que tiene una jerarquía axiológica vertical— en la tristeza como lástima y condescendencia.

La estrofa siguiente insiste en la idea de negatividad utilizando las connotaciones del reptar, pues se presenta a una comadreja serpenteando en un edificio. La comadreja se compara a la cursiva ("italics") y el edificio a "chalky tussocks" (v. 11). Aquella se califica de "devious lovely" (v. 12). De nuevo hay juego: "devious" en sentido literal de tortuoso, por su modo de reptar y "devious", por su connotación de insinceridad. "Lovely" le añade carga irónica: la comadreja resulta inocente en sí, pero no resulta "lovely" en donde está. El contraste y la ironía se refuerzan, pues se nos dice que el edificio es: "a privileged annex, / An enclave of directors" (vv. 13-14). Sólo es "lovely" en tanto que trasgresión de la superestructura humana y afirmación de lo natural. Davie en varios poemas, pero más en "Townend", de *In the Stopping Train*

and Other Poems, refleja su aversión a todo el urbanismo moderno y su vocabulario.

La estrofa tercera recalca la visión negativa de ese paisaje urbano: "Landscapes of supertax / record a deathful failure" (vv. 15-16). Las posibilidades de la afluencia monetaria (implícitas en "supertax") contrastan con el fracaso mortal conseguido. Acto seguido se insiste en esta idea de fracaso: "As clearly as the lack / Of a grand or expansively human / Scale to the buildings of Ilford" (vv. 17-19). Las grandes construcciones arquitectónicas reflejan las grandes construcciones teóricas que Davie rechaza por ver en ellas una falta de humanidad, de "common sense". Los dos últimos versos de la última estrofa son lapidarios: "The scale of that deprivation / Goes down in no statistics". Se contrapone así lo cuantitativo ("sociometrics", "statistics") a lo cualitativo ("deprivation", "human scale"). Desde su jerarquía axiológica, la "deprivation" no es cuantificable. El "no" que contrasta semánticamente con el "that" del verbo anterior al ocupar la misma posición sintáctica, deja traslucir, mediante una característica latencia, que "that deprivation" es etimológicamente inmensurable y que supone, a nivel humano, una pérdida inmensa.

A Conditioned Air

El poema recoge un episodio biográfico. Comienza el poeta señalando las circunstancias meteorológicas: "A wind I know blows dirt" (v. 1) y geográficas: "In and out of the town I was born in" (v. 2). La familiaridad del "I know" queda reforzada por la repetición de "same" en el verso siguiente: "The

same wind blowing the same dirt in and out". El "same", además, revela la continuidad temporal entre pasado y presente. Tras identificar esa suciedad como "coal-dirt, grit" (v. 4), el poeta pasa a recordar su infancia (lo interpretamos así por el empleo del pasado, y el uso de "hogar") y se va: "Attending a plaint in the mouth of the hearth, a night of / Wind" (vv. 8-10). Ese viento, en los versos anteriores, se ha asociado a la inspiración sobrenatural (cfr. el Espíritu Santo como viento) y esa idea abstracta se ha concretado en una imagen definida y literaria: el tifón de Robinon Crusoe. Se asocia así lo abstracto (mítico) a lo concreto (literario, meteorológico), como en "The God of Details": "No odorous cloud-cleaving / Typhoon of Crusoe grew upon the West / To satisfy your hunger for afflatus, / Masters of the last / Century" (vv. 4-8). La comparación sobrenatural va unida a la literatura en "masters of the last century".

El poeta ahora quiebra esas expectativas de conseguir lo simbolizado en abstracto por el viento, "The wind" que en el encabalgamiento tiene dos valores: abstracto (simbólico: inspiración)³⁹ y concreto (corriente). Como en tantas ocasiones, el verso que sigue a continuación juega con los contrarios. Aquí se niega la dimensión simbólica del viento, pero esa negación afirma su deseo. Así: "The wind / Was a draught in the flue of England" (vv. 10-11). El mismo efecto tiene el encabalgamiento del "I attend" (v. 11) que inmediatamente se refiere a lo físico: "How the electric motor / gulps and recovers and" (vv. 12-13). La repetición de "and", además, imita los arranques

³⁹ Cfr. *supra* el viento en Coleridge: "Dejection. An Ode"

del motor. El poeta ahora rompe las expectativas de seguir hablando del motor y pasa a la televisión, pero insiste en la idea de oscilación: "The image on the televisión screen / Contracts and distends like a reptilian eye" (vv. 14-15), continuada en la imagen siguiente, referida también al viento: "As somewhere the high wind slaps at a power line / Out in the country" (vv. 16-17).

Acto seguido, se continúa con la trayectoria del viento y se juega con los opuestos rapidez/lentitud (implícita en "retardations"): "In the howling quick / Of the bud the branches suffer / Retardations" (vv. 17-19) y se añade: "Much as you did". Ignoramos la referencia del "you". Se introduce ahora el juego de opuestos: el "you" se contrasta con "I": "I / Before an empty hearth / In an unfocused house" (vv. 19-21). Esta imagen nos recuerda la del verso nueve, cuyo supuesto sujeto era "you". El contraste pronominal lleva a un contraste situacional que se acentúa en los versos siguientes. La "hearth" está vacía y en su lugar está: "The quietly blasting / Hot-air grille" (vv. 22-23). Se usa allí el mismo sujeto que en el verso once, "I attend". Ahora, en cambio, el objeto del verbo es: "The delicate movements of / Conditioned airs" (vv. 24-25). Se contrasta implícitamente, el deseo ("afflatus" inspiración sobrenatural del "typhon"), con la realidad "you", natural ("conditioned airs" herencia recibida, lo artificial), y se adapta el hablante a ésta, pues esos aires condicionados: "I learn to love, as small / As that is, and as prompt / In its dispersed and shaking service" (vv. 27-28). Se señala así conformidad con lo lapidario, la forma ("air") a la que le ha condicionado ("conditioned") su educación. El juego de la polisemia "air" —aire, aspiración, apariencia— se explota hábilmente.

Acaba el poema con una imagen irónicamente armonizadora: "My / Storm-window's foggy polythene claps and billows" (vv. 28-29). En vez de la agitación del viento (inspiración) es la del aire acondicionado (artificio), pero en ser viento recuerda (latencia) la inspiración del "afflatus". Señalemos que es la primera vez que, Davie implícitamente, cuestiona su concepción lapidaria y cerrada del poema. Parece aquí añorar (véase la nota a "With the Grain") ser un poeta "natural". Esta oposición entre la grandeza que le atrae, la forma abierta representada por el tifón de Crusoe y la forma cerrada a la que se ha habituado, se polariza en *Thomas Hardy and British Poetry*⁴⁰.

Expecting Silence

Este poema, una reflexión sobre el acto de hablar, comienza afirmando la adecuación entre intelecto y el objeto exterior (*res*): "Whatever is said to be so / Is so" (vv. 1-2) y matiza: "If the saying is / Of an agreeable strictness" (vv. 2-3). Si se siguen las reglas, el enunciado adquiere validez epistemológica. A continuación da a ese postulado epistemológico una aplicación psicológica en su vida: "Unutterable until / That way uttered is / What we have lived through lately" (vv. 4-6). Es decir, hasta ahora se han ajustado a esa norma. Siempre ha ajustado su ansia subjetiva ("unutterable") a la regla objetiva lingüística ("that way uttered"). Sin embargo, el elemento negativo —lo otro— se hace a continuación presente: "The confidence with which / A man goes off by himself / Reconciled to a longish silence, / Is not for married people" (vv. 7-10). Es

⁴⁰ Cfr. II.4. de 1ª parte.

decir, esa norma no vale para la gente casada. De otra manera, el poeta reconoce que se han equivocado intentándolo hacer bien. Recuerda esto el verso "which, when unfaling, fails him most, perhaps" (v. 17) del poema "Limited Achievement" de *A Winter Talent and Other Poems* y el hecho de que, como en "A Conditioned Air", el poeta vea algo negativo en las constricciones de la norma. De ahí que escriba: "Seeds of calamity rain / On our strangled partings" (vv. 11-12). Cabe señalar que el atenerse a esa corrección implica - como hemos visto a lo largo de Davie- el no decir muchas cosas. La amenaza, pues, si antes se instalaba en el corazón del logos, ahora parece ser el propio logos llevado a sus últimas consecuencias (*summum ius, summa iniuria*). El trasgredirlo, ("goes off") da sentido hasta al silencio, pues el silencio es físicamente necesario. Acaba el poema con incertidumbre: "Our forebodings say / Much about who we are, / Nothing about the future" (vv. 13-15). Tenemos aquí, por una parte, un juego: un presentimiento de que hay algo malo, pero ese sentimiento no es "pre-" no se refiere al futuro, sino al presente. Se dice, pues, de manera indirecta, que el presente es negativo. El poema concluye, a nuestro juicio, expresando una carencia, la imposibilidad de comunicación. El molde cerrado le viene estrecho.

July, 1964

El poema, una reflexión sobre el arte, se abre con la mención de la muerte, metaforizada como un olor: "I smell a smell of death". La repetición de "smell" (políptote) recalca esta idea. A continuación se nos explica el por qué de ese sentimiento: "Roethke, who died last year / With whom I drank in London, / wrote the book I am reading" (vv. 2-4). Además de esta muerte en el

pasado hay otra en el presente: "A friend, of a firm mind, / Has died or is dying now, / a telegram informs me," (vv. 5-7) y por si esto fuera poco, se añade (nótese la hipáloge) "the wife of a neighbour died / In three quicks months of cancer" (vv. 8-9). Se insiste, por repetición léxica, en la muerte.

En la estrofa siguiente, a la muerte —que evidencia la mutabilidad de la existencia humana— el poeta opone el amor y el arte, cuyo valor no varía: "Love and art I practise; / they seem to be worth no more / and no less than they were" (vv. 10-12). Señalemos la resonancia clásica del hipérbaton ("arma virumque cano") y de la propia idea del *otium cum dignitate*. Semánticamente, estos actos no se ven afectados por la muerte. Los versos siguientes, al establecer relación entre los dos términos, desmienten en cierta medida esta idea. Davie escribe que "The firm mind", alusión a su amigo del verso cincuenta y uno "practised neither" (v. 13). Sí, en cambio, opone a unas virtudes el ejercicio de otras: "It practised charity / Vocationally and yet for the most part truly" (vv. 14-16). Pasa ahora a hablar de su otro amigo, el poeta estadounidense: "Roethke, who practised both, / was slack in his art by the end" (vv. 17-18). Veladamente, Davie insiste en la importancia de cómo se practica el arte. Roethke es citado en AE como ejemplo de poeta en la tradición simbolista y criticado en TTE⁴¹.

La última estrofa contiene una reflexión sobre el arte: "The practice of an art / is to convert all terms / into the terms of art" (vv. 19-8). Se consagra así

⁴¹ Cfr. III.2. de 1ª parte.

el desajuste ontológico entre la realidad y su expresión. Nuestro autor explica: "By the end of the third stanza" (esta es la tercera) "death is a smell no longer" (como en el verso uno); "it is a problem of style" (vv. 22-24). El arte, en este caso la poesía, es una reducción estética de la experiencia. Davie concluye: "A man who ought to know me / wrote in a review / my emotional life was meagre" (vv. 25-27). Davie insiste aquí sobre las latencias: el buen lector sabe lo que hay detrás de la palabra. No llevar el corazón "on your sleeve" no significa que no se tenga. Entendido eso, la crítica que recoge Davie resulta de una ironía agri dulce. Como en "Rejoinder to a Critic", Davie se lamenta del no reconocimiento de que el desajuste entre lo no dicho y lo expresado es significativo. Sin embargo, si en "Rejoinder to a Critic" se lamentaba de la incomprensión de la recepción, aquí se va más allá y se deja traslucir la imposibilidad del arte de resistir al tiempo.

Recapitulando, el análisis de poesías de *Essex Poems* nos ha permitido ilustrar algunas características de la segunda etapa poética de Davie. Hemos visto, por un lado, cómo su yo y su circunstancia se perciben como algo imperfecto: el lapidarismo poético es insuficiente ("A conditioned Air"), la corrección lingüística tiene un coste comunicativo ("Expecting Silence"), el arte no es inmune a la muerte ("July, 1964"), el urbanismo contemporáneo es una privación ("Thanks to Industrial Essex") y los anhelos íntimos no se satisfacen ("Tunstall Forest"). Por otro lado, Davie busca salidas a esa forma cerrada del tiempo y de su poética: usa símbolos ("Iowa"), anhela la armonía con el cosmos ("Ezra Pound in Pisa"), pondera la estética medieval ("Rodez") y evoca la sacralidad ("January"), la figura de Cristo ("North Sea", "Out of East Angia")

y la divinidad ("God of Details", "Orford"). Con todo, cabe señalar la fidelidad de Davie a la percepción lapidaria del poema: sus poemas son concisos, con latencias y, en numerosos casos, con referencias culturales intertextuales.

II.2. ANALISIS DE *MORE ESSEX POEMS* (1964-1968)

Rain on South-East England

El poema, una reflexión autobiográfica, comienza con una prosopopeya: el lugar está "mawled" (v. 2). Sigue a continuación una ruptura en el sistema de las denominaciones geográficas. Al sudeste de Inglaterra se lo llama "these Dutch / And low green counties" (vv. 3-4). La circunstancia externa (lluvia) se ve como algo negativo. El poeta, para positivizarlo, se obliga a pensar "I have to think" (v. 2) a qué afecta la precipitación. Se personifican otros sitios: ellos "beben" las lluvias del verano (v. 4) y reflexionan sobre los usos de la "soft rain" (v. 7): "To ease, flush through, unbind" (v. 8).

Inmediatamente, el poeta recuerda cómo arreglaba los problemas de Inglaterra (v. 12). Ello era una noche, "lightly starred" (v. 9), tendido en el suelo: "On the flat / Marred ground once, with a thin / Unambitious mat" (vv. 9-12). Contrasta la lluvia con el buen tiempo, implícito en el desarrollo de la actividad. De nuevo podemos ver la influencia de Pasternak en esta consciencia meteorológica. Tenemos que señalar aquí el equívoco que lleva el encabalgamiento en "flat": primero creemos que es un piso (sustantivo), luego nos damos cuenta de que es un adjetivo. Por otra parte, cabe señalar la hipálage de "unambitious".

Sigue ahora otra ruptura en el sistema de la experiencia, que hace que interpretemos el pasaje como metafórico: "Growth / these last years works / My roots into the air" (vv. 13-14). Es decir, el poeta se compara a una planta. Se metaforiza así el desarraigo, entendible a la luz de lo dicho a propósito de las muertes en *Essex Poems*. Esta imagen se desarrolla en los versos siguientes: "Aspiring on long stalks / My blooms digest no fare / coarser than light" (vv. 15-17). En el verso primero tenemos dos juegos de palabras: "stalk" = tallo y "stalk" = paso majestuoso y "aspiring" = ingestión de aire o ambición. Ambos sentidos se superponen: como el tallo asciende, así aumenta su ambición, es decir, sus poemas, sus deseos de metafísica de —como hemos visto— ir más allá de lo corriente. Sin embargo, sus flores no digieren ninguna comida más basta que la luz. Aclaremos primero el juego de palabras: "fare", en tanto que comida y "to fare", viajar, que se hace eco de "stalk" como andar majestuosamente. Es decir, la luz (intelección) es basta, y no puede ir más allá. Es decir, el autor no puede trascender la linealidad de la que hablábamos.

Acaba el poema diciendo: "The stain of self-enhancement frees" (vv. 17-18). Tenemos aquí la consabida ambivalencia: "Self-enhancement" es "strain", pero "frees". El poeta pasa a afirmar su indiferencia frente al mundo que no le da "alimento": "I take no care for the rain, / Soured soil, and shattered trees" (vv. 19-20). Tenemos así la contraposición alimento exterior de la planta (agua: plano literal) y alimento inferior (agua: plano metafórico). El poeta afirma el segundo, lo encuentra dentro de sí mismo, y desdeña el primero. Nótese la habilidad con que ambos planos están metaforizados en el mismo elemento.

Pentecost

Parecida interiorización hallamos en esta composición que rechaza la poesía *beat*. El poema comienza afirmando un espacio interior descrito como si fuera exterior: "Up and down stairs of the inner ear, / Its ivory chambers" (vv. 1-2). Allí "Stray / The stumbling, / The self-communers;" (vv. 2-4). Davie, en estos versos, repite su visión de la poesía moderna. Sorda a la realidad externa, sólo tiene "inner ear" (v. 1), es decir, está sólo atenta a la subjetividad⁴². Está, además, encerrada en sí, en "its ivory chambers" (v. 2) que representan la autonomía estética. Su uso del lenguaje es defectuoso —sus voces son "stumbling" (v. 3)— y sentimental, "moving" (v. 3). En una palabra, la poesía moderna es egoísta; sólo comulga consigo mismo. Este punto de vista, como sabemos, es el expuesto en POD. No obstante, la alusión es todavía vaga. De esos poetas —declara— poco importa afirmar "whether we say that they are / Not at home in our language / Or they are too much at home" (vv. 6-8). La poesía moderna no respeta las normas neoclásicas defendidas por Davie y que para él son las de la lengua. De aquí que se les vea como cuerpo extraño a la misma o abusadores ("too much at home") de ella. Barruntamos que el autor se refiere a algún modo determinado de hacer poesía.

La crítica continúa y en la estrofa siguiente se dice que faltan facultades, que teniendo ojos, no vemos (vv. 10-11) —de nuevo el juego plano literal / plano metafórico— y que sólo a veces, teniendo oído, oímos (el mismo

⁴² Cfr. II.4. y III.1. de 1ª parte.

juego). Sin embargo, de los “self-communers” se dice que tienen “Faculties without organs; / They see and tear with the thorax, / They are eloquent in pidgin” (vv. 13-15). Se insinúa así que no usan correctamente el lenguaje, por eso son “eloquentes en pidgin”. Al no atenerse a la objetividad del entorno físico, se dice que no usan los órganos, y que perciben sólo con su subjetividad: la metaforicidad y la no linealidad son, como sabemos, elementos claves en la poesía moderna.

A continuación, al comienzo de la tercera estrofa, se recoge el significado del título, pues se pregunta: si “our sons and our daughters shall / Prophecy?” (vv. 16-17). El poeta continúa mencionando “That gift of tongues / To the Beat and post-Beat poets” (vv. 17-18). Es decir, el don de lenguas del relato bíblico se imputa a los poetas “beat”, a quien se llama: “the illiterate apostles” (v. 19). Señalemos dos cosas:

- a) Esta trasposición, de contexto escritural sacro a otro profano tiene una carga irónica -reforzada por el hecho de que la oración “Our sons...” sea una interrogación; y por el uso de “illiterate”, que confiere a esta ironía una carga despectiva y degradante. Esto último se realza si se tiene en cuenta lo dicho en la segunda estrofa.
- b) Estamos aquí en un caso de “siniestración”, de la alterización de la que hablábamos a propósito de su crítica. Davie, como hemos visto, ya en “Humanly Speaking” inicia su búsqueda de metafísica en la poesía y se identificaba allí con un poeta/sacerdote. Por

otro lado, los poetas *beats* se presentaban como profetas laicos. Como en la alterización, divide este acto unitario (poeta = profeta) en dos y critica (insulta incluso: “they are eloquent in pidgin”) los que ejecutan una acción que tiene su misma estructura mítica, pero —de ahí la siniestración— que no está llevada a cabo de la misma manera. Esto es explicable si tenemos en cuenta que Davie es conservador, con fondo cristiano, y que los “beats” son poetas innovadores, con predilección por el budismo o el hinduismo⁴³.

Cabe reseñar, por otro lado, la inexactitud del adjetivo “illiterate” para los *beats*: Gary Snyder, por ejemplo, llegó a estudiar chino, japonés y sánscrito: Rexroth, japonés; y Watts, chino. El poeta *beat* Allen Ginsberg en el poema “Wichita Wortex Sutra”, de su libro *Planet News*, utiliza el verbo “prophecy” y se percibe a sí mismo como profeta. De allí el “apostles”. El “illiterate” viene, como hemos visto, de que no siguen las mismas normas lingüísticas que Davie. Ello trasluce intransigencia por parte de nuestro autor, pues postula implícitamente una sola forma válida de escribir (la suya) y una sola forma de concebir la sacralidad (la suya). Davie confunde su norma con la norma y se erige en defensor de lo que para él es la ortodoxia.

Frente a la postura literaria de Davie con respecto a la poesía moderna cabe citar dos pensamientos de uno de los maestros de Davie, Pasternak:

⁴³ Cfr. I.2. de 1ª parte.

(Gaos 1959: 280): uno, "la metáfora es la taquigrafía de una gran personalidad, la escritura abreviada del espíritu"; y dos, "el lenguaje directo del sentimiento es alegórico, y nada puede sustituirlo". Por otra parte, frente a esta ironía sobre la religiosidad *beat*, cabe citar la reflexión de historiador de las religiones Mircea Eliade [1979:233]:

Los *hippies*... viven una vida religiosa auténtica —aunque no la llamen religiosa e ignoren sus implicaciones—. Una nueva manera de amar al prójimo, una nueva valoración de la "libertad" y de la vida.

¿Por qué razón llamo religioso o casi religioso a este "movimiento"? Porque es una reacción contra la ausencia de significación y la vacuidad de una existencia alienada que conocen sobre todo las nuevas generaciones americanas (rebeladas contra los valores y los ideales de los padres). Estos jóvenes *creen* en la vida, creen en una realidad *absoluta* que puede ser accesible. Finalmente, viven en la libertad, la espontaneidad, el desprendimiento de todo.

Prosigiendo con el poema, acto seguido tenemos una de esas ambivalencias en que se afirma negando: "That gift of tongues / ... / Is what, if I should cherish / Much or mourn my lack of" (vv. 20-21). Se rechazará ese don, pero se contempla la posibilidad de apreciarlo. El rechazo vuelve al decir "Ape their stammerings" (v. 22): la valoración negativa es patente y, sin embargo prueba de las contradicciones de Davie, éste alaba la poesía de Dorn, de Olson y él mismo en TC publica un poema en forma abierta a la americana (cfr. apéndice ii). El último verso es claro: para escribir a lo *beat* "I must betray myself" (vv. 2-3): Como en POD, Davie se resiste. Al final, sin embargo, escribió *To Scorch or Frieze* en forma abierta. Este poema es una muestra más de su debate con la poesía moderna.

The North sea, in a Snowstorm

El poema, una estampa histórico-geográfica, comienza con la primera estrofa espacializando una época histórica, la edad oscura —periodo desde la invasión anglosajona hasta la conquista normanda—: “Dark Ages” (v. 1). A ello contribuye la ambivalencia del referente de “sparkled”. Puede ser “my boyhood”, “Dark Ages”, o “sea”. Ambos confluyen en una unidad espacio-temporal. El ayer (“Dark Ages”) y el hoy (“boyhood”, “cricket”) están en un mismo espacio. El pasado se actualiza hoy y se localiza “Beside the sea of my boyhood” (v. 2) y esa espacialización del pasado se superpone al tiempo del relato poemático: “Sparkled on a Whitby / Of cricketers in August” (vv. 3-4).

Pasa ahora el poeta a superponer otros tiempos y espacios mediante yuxtaposición. Se menciona la segunda guerra mundial: “Bockhouses of 1940 / In the undercliff at Walton” (vv. 5-6), el imperio romano: “The Roman Empire dying,” (v. 7), la Edad Oscura “A count of the Saxon shore / Far from the sparkling synod” (vv. 8-9). Señalemos que el sínodo se refiere al de Whitby y “sparkling” se asocia al “sparkled on a Whitby” del verso tres. Todos los tiempos, pues, se simultanean. Señalemos que nunca Davie había presentado en su poesía un simultaneísmo temporal tan cargado. Es un intento, interpretamos, de trascender la linealidad cronológica. Confirma esta interpretación en el verso siguiente: “I walk by a sea that is / A concave opal” (vv. 10-11). Todos los tiempos están espacializados en este mar, que —metafóricamente— es ópalo, o sea, diverso (como los tiempos) y cóncavo (donde caben todos).

A continuación, Davie presenta personificación un oxímoron, pues bajo el mar frío, hay calor: Bajo el mar "Up from its deep, its submarine, sub-zero / Unimaginable furnace" (vv. 12-13). Estamos en un terreno ya puramente metafórico (novedad en Davie inaugurada en "Or, Solitude") ese fondo submarino. De "Rigour arises where it steams and burns / with a superior cold" (vv. 14-19). Si recordamos el poema "A winter Talent", se nos facilitará la comprensión de los versos. El rigor (frío) es producto de una intensa pasión ("steam", "burns", "furnace") de orden y es "superior" por lo difícil. El poema concluye con una evocación: "Transparencies, and shivers of running greens!" (v. 16). Estos son los efectos de ese rigor frío: ver claro y espolear, poner en duda lo fácil, lo corriente ("running greens") y el objeto.

Oak Openings

Este poema, una reflexión poética, comienza definiendo un tipo de poema: "The 'I have' poem / (Have been, seen, done" (v. 1); es decir, se presenta el poema en que se habla del yo. Davie, como hemos visto, se refiere al poema moderno. A continuación ironiza sobre este tipo de poema: "Is followed by the 'What about it? Poem" (v. 3). Implícitamente se dice que esos poemas no tienen importancia. Aclara: "There is plenty new under the sun, / This poem says, but what's / So new about the new?" (vv. 4-6). Davie aquí se interroga sobre la concepción poundiana de la literatura⁴⁴ y el afán innovador de la literatura moderna. Recordamos que en AE, xi Davie había criticado esta idea de la modernidad de que todos sus logros eran "unprecedented". Davie,

⁴⁴ Cfr. Ezra Pound [1979: 29] "Literature is news that STAYS news" (sic).

cuestiona esto y, como en sus escritos críticos, identifica subjetivismo (modernidad) con egoísmo.

A continuación, Davie metaforiza sobre este estilo. No es iluminador: "It is not as if the attention steadily encroaches / Upon the encircling dark" (vv. 7-9). Es decir, no hay una realidad. No se adora ni conquista nada, pues no se centra en un objeto. Recordemos que en POD, 126 nuestro autor habla del poema romántico amorfo en el que hay "spasmodic nature of the whole". Hay, en él poema subjetivista, una ciclicidad espiral: "The circle about the torch is / Moving, it opens new / blades by obscuring old ones" (vv. 10-12). No hay firmeza, no hay constancia. No se centra en el objeto. En la estrofa siguiente recalca esta idea de no llegar a ninguna parte. Así, hay cambio de rumbo: "Twigs crack under foot, as the tread / Changes" (v. 14) y desfallecimiento: "The forge-ahead style / Of our earliest ventures flags" (vv. 14-15). Este estilo, en fin, es egoísta y cansado: "It becomes, as mile follows mile / Inexhaustibly, an exhausted / Wavering trudge, the explorer's" (vv. 16-18). Señalemos el contraste de las poliptes al hablar la desviación: "inexhaustibly" y "exhausted". El camino (el estilo) sigue, pero su tránsito está agotado. Recordemos que en TC, 142-143, Davie había hablado en términos parecidos de la forma abierta norteamericana¹. Subjetivismo, de nuevo, se identifica con egocentrismo.

¹ Cfr. III.1. de la 1ª parte.

New Year Wishes for the English

Este poema vehicula una crítica a la sociedad británica. Comienza el poeta deseando que Lord Thomson y Lord Snowden estén lejos de la puerta de uno. A continuación, expresa su rechazo a la estadística (recordemos la “sociometrics” de “Thanks to Industrial Essex” y su antipatía a los “facile classifiers”): “May the girl with the questionnaire / Meet only the neighbourhood zanies; / May she calibrate obsessions” (vv. 4-6). La resistencia a ser tabulado se demuestra en que la muchacha registra “obsessions”, no realidades. Sigue a continuación un rechazo de las ideas de fraternidad de los años sesenta: “May the humanitarian / Blackmail be paid no longer; / Instead may you work a little” (vv. 8-10). Señalemos, no obstante, que considerar chantaje a causas humanitarias y ver ésto como pura vagancia resulta reaccionario en extremo. Recordemos, a propósito, que Davie siempre ha primado las relaciones verticales (jerárquicas) sobre las horizontales (igualitarias). También rechaza a continuación el clima de innovación de los años sesenta: “May you have, against the incessant / Rain of the new, the all-new, / Indifference as an umbrella” (vv. 10-12). Recordemos el rechazo a la novedad en “Oak openings”. El comentario es parecido: la actitud expresada resulta cerrada y de “atrincheramiento”.

En la estrofa siguiente Davie desea al lector que se vea libre hasta del poeta: “May you be quiet, may you / Not be hectored by me, / But left alone for a little” (vv. 17-19). Señalemos el cambio de posición del “not” que da énfasis y que el “quiet”, en su significado de callado, resalta también la idea de cierre. Presenta Davie, pues, como esencialmente negativa la sociedad donde hay

predominio del sector terciario (servicios), sociedad que ve como una agresión y proliferación retórica². A ella opone la estabilidad conocida; por ello, estos deseos van encaminados a recuperar la pérdida ("May you recognize that these / Are wishes for the inception / Of a long recuperation" (vv. 16-18). Recordemos que el prefacio a la reedición de POD en 1992 (x) hablaba de ir "back to basics". El poeta señala que esos deseos: "They are not what a poet / would wish you if he could, / But the most he dares to hope for" (vv. 19-21). Es decir, su ideal va más allá, pero esto, dadas las circunstancias, es lo más que se puede pedir.

Señalemos que, paralela a la interiorización que estamos viendo en este libro, provocado —sostenemos— por el impacto de las muertes de sus amigos, hay un sentimiento de alejamiento de "the intellectual left-liberal postwar consensus of the postwar years" (cfr. Valentine Cunningham, *The Observer* 2/1/96), y que Davie reitera en TC, 134: "About this time (1959-1964) I began to think that my habits of thought and feeling were so alien to those of my countrymen on that my future, if I had one, would have to be spent out of England". Inglaterra, su "ideal", (recordemos que, merced a la interiorización, la forma tiene ahora un valor ideal) le falla, no responde a sus expectativas. La pérdida de personas queridas va pareja al sentimiento de pérdida de sintonía con el entorno.

² Cfr. II.4. y III.1. de 1ª parte y el apéndice IV.

To Certain English Poets

El poema, una reflexión sobre la poesía inglesa, comienza con una nota humorística: "My dears, don't I know, I esteem you more than you think" (v. 1), para a continuación describir el objeto del poema: "You modest and quietly, spoken, you stubborn and unpersuaded" (vv. 2-3). Se representa a dichos poetas como resistentes: "Your civil dislikes hum over a base that others / shudder at" (vv. 4-9) y se compara ese estremecerse de los otros "as at some infernal cold" (v. 5). Señalemos el juego: el infierno es calor y "cold" es frío. Puede tratarse de un catarro o un frío infernal. "Cold", por otra parte, representa el no-sentimentalismo que, para una poética basada en la emoción, la exuberancia, resulta infernal.

Siguen ahora seis versos en los que se usa la imagen del infierno para referirse a Inglaterra. Así, se habla, bíblicamente, de la "English Gehenna" (v. 6). Dichas almas, "where suffering souls like ours are bound and planted" (v. 7). Van de un lugar a otro del infierno y este ir y venir se compara a una centralita (v. 10) cuyo operador es "an imagination of Dante" (v. 9). El vaivén se señala con la rima interna de "pluck us", con "plug us" reforzada por el paralelismo: "out of the one" y "at once in another" y, también, por el onomatopéyico "pip-pip-pip" (v. 11) de la centralita.

Sigue ahora una valoración negativa de las grandes construcciones intelectuales: "Like you I look with astonished fear and revulsion / at the gross and bearded, articulate and good-humoured / Franco-American torso, pinned across / the plane of human action, twitching and roaring" (vv. 12-15). Nuestra interpretación se basa en dos datos. En las notas a este poema (CP 70, p.

305) Davie menciona a Whitman —que era corpulento, con barba y bienhumorado— con los adjetivos que se predicán del “American torso”. Su *Song of Myself* es una gran construcción intelectual, una grandiosa concepción. El “Franco” se explica por la tradición francesa de los grandes esquemas teóricos, que Davie critica en UB 19, 131 como hemos visto⁴⁷. Ambos, Francia y América, coinciden en esa grandiosidad de concepción a la que Davie es hostil. Confirma esto el que ese torso este “twitching and roaring” en el plano de la acción humana. En AE, 128 Davie aplica el verbo “twitch” al comentar un poema de Rimbaud. Por otra parte, la poética del vate de Charleville es asociable al ímpetu whitmaniano. Si recordamos Mayo del 68, la experiencia de Davie en la universidad de Essex, y las revueltas de los campus en Norteamérica, el compuesto “Franco-American” cobra, si cabe, mayor relieve.

Como a menudo en Davie, el poeta confiesa su atracción por lo que niega. A continuación, declara que a esos “resistentes” en el infierno les viene de vez en cuando una inquietud “to string our whole frames, ours also, in scintillant items, / with an unabashed crackle of intercom and static?” (vv. 19-19). Es decir, le vienen tentaciones de entregarse a esa licencia de la forma abierta. El poema acaba con otra ironía: “Or will you, contained, still burn with that surly pluck?” (v. 20). En las notas Davie apunta que “‘Surly pluck’ is what Whitman allows to the English -in ‘Song of Myself’, XXXV”. Recordemos, de paso, que en THBP registra a la perfección su oscilación entre las

⁴⁷ Cfr. II.4. de 1ª parte.

paso, que en THBP registra a la perfección su oscilación entre las concepciones británica y americana, de la poesía⁴⁸, dicotomía presente en este poema.

Democrats

El poema, una reflexión sobre la democracia, comienza presentando cuatro árboles. Dado el título, interpretamos todo el poema metafóricamente. Los árboles son: "Four close but several trees, each green, none equal" (v. 1). Se presenta así la idea de desigualdad y diversidad. Se los valora positivamente: "They are the glory of the countryside" (v. 2), y se presenta su aislamiento: "Sequestered households of the field and hedge" (v. 3) y su especificidad: "Not copses and not spineys and not groves" (v. 4). La distinción en la denominación señala su especificidad ontológica. La estrofa siguiente habla de sus cualidades: "Green and uncertain in the early summer; / Patient endurers down the depth of winter" (vv. 5-6). Son "Inmobile dancers" (v. 7). Se alaba así su riqueza interior o cualidades internas. A continuación aparece, como otras veces, la amenaza; "In the fields the axe / Of the leveller Tarquin trembles, and advances" (vv. 7-8). Davie convierte en símbolo, a un personaje histórico, el romano Tarquinio el Soberbio. Se dice que él es "leveller" y tiembla al ver esta excelencia y avanza para cortarla. "Levellers" por otra parte era el nombre de cuerpo del ejército de Cromwell en la guerra civil inglesa. Se metaforiza así lo que Davie ha expuesto en su crítica: ve a la democracia

⁴⁸ Cfr. II.4. de 1ª parte.

social como producto del resentimiento (vid TC, 13 "politics of envy") contra la excelencia.

Señalemos que ésta es, a nuestro juicio una confusión ontológica: Davie confunde el orden social (diferencias económicas, de *status*) con el natural (diversidad de cualidad). Esto provoca lo que para nosotros es una percepción errónea de la democracia: consiste este régimen político (siguiendo a un maestro del modernismo, el uruguayo Rodó, en *Ariel*) no en la aspiración a la igualdad de cualidades (como lo interpreta Davie) sino a la consecución de igualdad de oportunidades. Por otra parte, cabe señalar que la "naturalidad" de las diferencias sociales es un argumento que ha servido tradicionalmente para negar o restringir libertades.

Epistle. To Enrique Caracciolo Trejo

El poema es una reflexión sobre su sentimiento hacia la lengua inglesa. Comienza el poeta con una prosopopeya: "A shrunken world stares from my pages" (vv. 1-2). Tenemos, pues, palabra escrita = mundo = ser vivo. Esta prosopopeya resulta una metáfora del estado psicológico del autor. Semánticamente, ese encogimiento se explica en el verso tres: "What a pellet the authentic is!. Auténtico —dice— queda muy poco. A continuación, predica ese acortamiento de su poesía: "My world of poetry, / Enrique, is not large. / Day by day is smaller" (vv. 4-6). Prosigue el poeta mencionando que el escritor mexicano Enrique Caracciolo Trejo le dió unos poemas que "I might have made them English once" (vv. 8-9). Ahora, tras este abatimiento, le resultan "inessential" (v. 10). Desarrolla a continuación las causas de ese abatimiento:

"The English that I feel in / Fears the inauthentic / Which invades it on all sides / Mortally" (vv. 11-14). Si recordamos que Davie, como hemos visto, asociaba inautenticidad a manifestaciones culturales de los años sesenta, no extraña que se sintiera invadido. Añade: "The style may Die of the fear of it, / Confounding authenticity with essence" (vv. 14-16). Davie, como hemos visto, asocia inautenticidad a ese afán por el estilo de los sesenta. Como él también tiene un estilo, teme verse envuelto en la inautenticidad y por eso puede morir de confundir la esencia de la poesía con la autenticidad⁴⁹.

Acto seguido, nuestro autor pasa ahora a tocar el tema de la muerte. Este es un "authentic subject" (v. 17). Contrasta en este sentido al poeta mexicano Jaime Sabinas, que "has / Dressed with the yew-tees of funereal trope" este tema, con sí mismo: "the English that I feel in / Feels itself too poor / Spirited to plant a single cypress" (vv. 21-23). Una vez más, cabe señalar lo acertado del encabalgamiento: "poor" primero parece pobre económicamente, luego vemos que es pobre anímicamente. Se resalta así la pobreza psicológica. Davie, saludando al poeta Jaime Sabinas dice: "it cannot be his fault" (v. 2). De alguna manera se dice que sí es, pues le muestra lo que no puede hacer. De nuevo se desarrolla el conocido sentimiento de ausencia, aquí hecha ausencia lingüística. Su inglés, continúa, "is afraid of showing, at the grave-side, / Its incapacity of venerate / Life, or the going of it" (vv. 24-26). Esa ausencia, esa incapacidad es, en sí misma, muerte: "These are deaths, / These qualms and horrors shade the ancestral ground" (vv. 26-27).

⁴⁹ Cfr. II.4. de 1ª parte.

Cabe señalar que curiosamente, desde el otro lado del espectro poético, el poeta Allen Ginsberg habla también de contaminación lingüística. En "Wichta Wortex Sutra"⁵⁰:

The war is language,
language abused
for Advertisement,
language used
like magic for power on the planet

En la estrofa siguiente, Davie continúa el contraste entre el mencionado poeta y él mismo. Sabinas en otro poema "comes down / To the sound of pigeons on a neighbour's tiles, / A manifest of gladness" (vv. 29-31). El inglés dice, no puede celebrar así la alegría: "Such a descent on clapping wings the English / Contrives to trust / No longer" (vv. 32-34). Metafóricamente (nuevo uso de metáforas como tales), escribe que "My own garden / Crawls with a kind of obese / Pigeon from Belgium; they burst through cracking branches / Like frigate-birds" (vv. 34-37).

El autor adolece, pues, de esterilidad poética⁵¹. Frente a esta incapacidad, sigue pese a todo: "Still in infested gardens / The year goes round, / A smiling landscape greets returning Spring" (vv. 38-40). La naturaleza está ahí, pero el poeta no puede cantarla porque su instrumento (el lenguaje) se ha deteriorado. El poeta afirma su voluntad de decir y busca cómo: "To see what can be said for it" (v. 41) y se pregunta por dónde encontrar sentimiento:

⁵⁰ Allen Ginsberg (1974:19).

⁵¹ Cfr. "Dejection. An Ode" de Coleridge.

"On what / Secure if shallow ground / Of feeling England stands unshaken for" (vv. 41-44). Davie busca pues, la "piedra", lo estable, y añade, refiriéndose a su experiencia la Universidad de Essex (Essex, entre paréntesis aparece bajo en el título del poema): "Her measure to be taken / has taken four bad years / Of my life here". Ahora confiesa conocer ese "terreno" de sentimiento, que es: "Humiliation, corporate and private" (v. 49). Esta humillación: "Not chastens but chastises / This English and this verse" (vv. 50-51).

Una vez más, cabe señalar la confluencia de la fonética en la aliteración de [st] [s] [z] y el paralelismo semántico en la gradación en "chastens" y "chastises". Tenemos, aparte de la aliteración, que la humillación no sólo castiga, sino que apalea. El lenguaje, se ve sometido a una máxima agresión. Si recordamos que Davie es hostil a la publicidad y a la sociedad de servicios, se comprende este sentimiento. En esta línea se rechaza el culto a la innovación de los sesenta, como en "Oak Openings": "I cannot abide the new / Absurdities day by day' / The new adulterations" (vv. 52-54). De nuevo el uso del encabalgamiento es acertado: "New" aparece como "lo nuevo", novedad en bloque y luego vemos que es no un adjetivo sustantivado sino un adjetivo, enfatizándose así su significado. Por eso escribe: "I relish your condition, / Expatriate!" (vv. 39-96). Es una condición que Davie adoptará a consecuencia de este sentir. Nuestro autor concluye: "Thought it be among / A people whose constricted idiom / Cannot embrace the poets / You thought to bring them" (vv. 96-98). Es decir, se prefiere el aislamiento poético, a la inmersión en una sociedad (la inglesa) que se vive como estéril, pues su lengua carece del sentido de sacralidad necesario para traducir los poemas que trae Caracciolo,

el expatriado. Quizá por ello en otro poema de *More Essex Poems*, "Behind the North Wind" (CP 70, 207-208) exprese su deseo de escapar y descansar:

More than ever I need
Places where nothing happened,
Where history is silent,
No tartar ponies checked, and
Endurance eams repose.
(vv. 21-25)

Revulsion

El poema, que es una confesión autobiográfica, comienza describiendo sus reacciones: "Angry and ashamed at / having not to look" (vv. 1-2), que se repiten: "I have lived constricted / Among occasions / Of nausea" (vv. 3-5). Aparece ahora la causa de los efectos: "like this book / That I carefully leave on the train" (vv. 5-6). El "this" actualiza la referencia, la pone delante de nuestros ojos. He aquí una latencia: se nos menciona la causa (el libro), pero no se dice el contenido del mismo, creándose así suspensión. Acto seguido pasa a hacer una confesión: "My strongest feeling all / My life has been / I recognize, revulsion / From the obscene" (vv. 7-10). Implícitamente, se desvela el enigma del libro de la estrofa anterior: el contenido de dicho libro era obsceno. Nótese la nueva suspensión por la pausa versal tras "been" y la interpolación de "I recognize". Recordemos que en TC, 93, Davie se confiesa un "prude". En este poema añade que dicha cualidad fue "more than anything / My life-consuming passion" (vv. 11-12).

El propio Davie expone así palmariamente su dialéctica interior: a la pasión del eros manifestado opone la anti-pasión de la revulsión contra la obscenidad. Tras este clímax viene un anticlímax a manera de comentario que

confirma esa dialéctica interna: "That so much more reaction / Than action should have swayed / My life and rhymes" (vv. 13-15). Tenemos aquí también, por una parte, la ruptura en el sistema de la frase hecha. En vez de "life and times", se nos da "life and rhymes", con lo que "rhymes" se superpone a "times". En cuanto a reacción más que acción, el análisis de la poesía de Davie es un buen ejemplo de ello: Davie aparece estar "contra". En él hay más *re-acción* que acción. El poema concluye diciendo que el ser re-accionario en este aspecto: "Must be the heaviest charge / That can be brought against / Me, or my times" (vv. 16-18). Aparece ahora el "times", que ya se había asociado a "rhymes" en el verso quince. Se da con ello una asociación mi vida = mi tiempo = mi rima. En vez de resultado de una voluntad de resistencia, se reconoce cualidades de su obra (rima, reacción) como producto histórico, del tiempo. Señalemos que esta observación en la obra de Davie constituye una novedad, pues nunca antes se había planteado de modo tan radical el condicionamiento histórico de su poética. Ese reconocimiento es un paso más en la reflexión sobre su poética.

Recapitulando, lo observado acerca de *Essex Poems* es válido también aquí. Cabe señalar, como hemos hecho, la interiorización (internalización) que se produce. Interpretamos este hecho como un mecanismo de compensación ante la pérdida que suponen las muertes de seres queridos. De ahí que Davie utilice por primera vez visualizaciones (que reflejan lo interior) como las de "Pentecost" o "the North Sea", u otros poemas no analizados como "My Father's Honour", "Winter Landscapes". "Behind the North Wind": "What was outwardly lost should be inwardly gained" (Bent Rying, s.d.: 300) parece ser su

lema. De acuerdo con el proverbio, Davie hace de su casa —motivo que aparece en *Essex Poems* y *More Essex Poems*— sus raíces, y su país, un “ideal” al que aspirar. Para alcanzarlo, Davie intenta romper con los esquemas de forma literaria cerrada que ha ido practicando. Hemos visto cómo se refleja su lucha interior en los poemas. En poemas como “Revulsion”, en “To Certain English Poets”, “Oak Openings” o “Pentecost” entra en debate con la poesía moderna o en “Rain on South-East England” reflexiona sobre sí mismo y “New Years Wisher for the English”. “Democrats” reflexiona sobre la situación política de su país.

En este sentido, cabe destacar cómo en la Epístola a Enrique Caracciolo Trejo Davie ve su medio lingüístico como cerrado: la ausencia se hace lingüística. El Ideal, Inglaterra, le falla y se dispone a partir. Cabe señalar, al igual que en *Essex Poems*, el empleo de símbolos objetivados por tradición y, como novedad, la utilización de metáforas como tales y de simultaneísmo (“The North sea in a Snowtorm”). Comparado *More Essex Poems*, con *Essex Poems* detectamos un grado mayor de ese sentimiento de ausencia y de pérdida. Este es, en efecto, el último libro que Davie escribió en Inglaterra antes de autoexiliarse.

II.3. ANALISIS DE “IN THE GEOGRAPHY SCHOOL”

A continuación analizamos un poema escrito entre 1964 y 1968 y no incluido en ninguno de sus *Collected Poems*, sino en ED, 118-119. Su interés

radica en que proporciona ciertas claves para entender la relación de Davie con el paisaje americano.

Comienza el poema con una evocación: "Fire-drives of Folsom Man!" (v. 1) seguida de una visualización: "Around the university's / Degree-giving occasion / The stubble burns in Essex" (vv. 2-4). Ese "rastrojo" del verso cuatro nos introduce en las sabanas de la estrofa siguiente: "The great savannahs are / The products of our fires" (vv. 5-6). Se señala así un episodio de la geología: las sabanas —se insinúa— son el resultado de la quema de bosques. El "our" hace que se identifique el hombre contemporáneo con el de Folsom. De ahí que en los versos siguientes se diga que: "All cultural resources / Were cultural appraisals" (vv. 7-8) y se matice, tras el encabalgamiento, que esto fue "once" (v. 9), reforzándose así la idea de pasado. A este pasado se remonta y se alude en la estrofa siguiente: "The scarlet doctors / Hark to an Asian age / Of the earliest cultivations / By arms of the China Sea" (vv. 9-12). Se dice claramente que se cultivaba con los brazos, pero ignoramos cuál sea la referencia al "scarlet doctors". Esta sólo se nos aclara en la siguiente estrofa: "Turmeric, and for saffron / The autumnal crocus" (vv. 143-14). Es decir, la historia, el pasado, está presente —unión de contrarios— en la botánica y por extensión, en la naturaleza. Subraya esta idea de historia, es decir, de memoria humana, el que esa cúrcuma y ese azafrán sean "plantings / For pigments, not for food / But dyes to fix their stations" (vv. 14-16). Se insinúa

así, una continuidad entre jerarquía social y naturaleza, idea insinuada también en *The Forests of Lithuania*⁵².

El poeta, de Asia, nos traslada a Europa: "The imagination holds / In the Old World's promontory, Europe, not by the hues of degree" (vv. 17-19). Se señala así que en Europa esa continuidad naturaleza-sociedad no existe, que la imaginación se sostiene por otros medios. Esta, se nos dice, "It is launched on the llanos, the wolds" (v. 20). A nuestro juicio, estos versos son una clave para entender el por qué Davie escogió América para el exilio. América es, pues, la libertad imaginativa, el sueño que para Davie es una "natural" sociedad orgánica. En Inglaterra, ya hemos visto, le es imposible imaginar esto. Se pasa así, a través de la evocación geográfica, a Venezuela. Se nos evoca también la quema del principio del poema: "And as upon nothing scorched, / No impoverished assemblage, / Ash-groves burnt off" (vv. 21-23). La roza ha tenido lugar, pero no se ve esto como pérdida ("as upon nothing scorched"): la reunión no es "empobrecida". Esto es: "But as / through an organic household" (vv. 23-24). Es decir, la imaginación se lanza en el nuevo mundo a idear una sociedad orgánica, tipo de sociedad ponderada por Davie en *The Hey day of Sir Walter Scott*⁵³.

A continuación se evoca el mar: "Seas" (v. 29) y se matiza "of grass" (v. 29) y se vuelve a la imagen de la roza: "The hare of Indian Summer / swells of smoke" (vv. 26-27). Podemos ver un eco, siquiera nominal, de Pasternak en

⁵² Cfr. IV en 1ª parte.

⁵³ Cfr. IV de 1ª parte.

las palabras "Indian Summer", título de un poema del escritor ruso. Se barrunta, por el "smells", la quema. Señalemos el juego: en el tiempo del poema esto es una retroacción; en la alusión misma, es una anticipación.

El poeta ahora da un salto temporal y geográfico al Essex del siglo veinte: "The chancellor / And the Vice-Chancellor Pass / The Doctors, the Honorary Fellows / And the Bachelors of Arts" (vv. 27-30). Señalemos por otra parte, el interés de dicha yuxtaposición. Davie en *A Sequence for Francis Parkman* evoca las naciones amerindias. En "Riparian Origins" de *Events and Wisdoms* recuerda a las amazonas y en "Iowa" de *Essex Poems* recuerda el genocidio y habla de la caída del hombre blanco. Dado que tanto la universidad como las naciones amerindias son sociedades jerárquicas, creemos no exagerado ver en América el "Edén" de sociedad jerárquica "natural" antes de la "caída igualitaria". De ahí la posible explicación de la yuxtaposición de ambas imágenes. Los versos treinta y uno y treinta y dos nos dan una pista: "A reader in the Library / Whispers, 'Venezuela!'". Hasta el final no podemos interpretar correctamente el poema. Todo esto ha sido lo imaginado por un lector. Señalemos lo *modernist* del poema: hay yuxtaposiciones, superposiciones temporales y espaciales y juego de ilusión/realidad. Davie pues, con la importante diferencia de que no rompe la sintaxis y no recurre a la dimensión racional, hace suya, con matizaciones, la técnica "caleidoscópica" o ideogramática del *modernism*.

Citamos ahora los comentarios de Davie (ED, 119) sobre el poema:

This poem, I must explain, was written... during the period (1964-68) when I was associated with a then new university in England, the University of Essex; and it reflects something of what was in my head as I and my colleagues struggled to set up what it is convenient, though not quite accurate, to describe as a Department of Comparative Literature.

También en ED, 121 señala que:

Should not our Essex students first take the measure, physically, of Russia and the Americas; and recognize, then and there, just how *small* the home islands are -how restricted the distances, the range of different terrains and weathers, and conceivably therefore of psychological states, or at least of natural images for such states?. Certainly something so massively rudimentary as that was part of what I imagined in the mind of the student in my poem, when he whispered 'Venezuela!'.

Es decir, el “fuego” también según el autor, se puede interpretar como un estado psicológico el deseo que en Davie, como hemos visto es el de esa sociedad jerárquica “natural”. La geografía americana, la de los grandes espacios abiertos de las “great savannahs” no sería así nada más que el objeto que la imaginación busca para desarrollarse.

II.4. ANALISIS DE LOS ANGELES POEMS (1968-9)

II.4.1. “England”

Este poema, junto con “In the Stopping Train”, es uno de los dos poemas pivotaes en la segunda etapa poética de Davie. Estilísticamente, en él ensaya nuevos procedimientos poéticos y, semánticamente, en él se explaya sobre los sentimientos hacia su tierra. Estos dos factores (innovación poética en la forma y explayación de sentimientos en el contenido) se combinan para construir un poema complejo, “England”, que constituye una amalgama de reflexiones sobre Inglaterra, evocaciones de historia colectiva y personal y observaciones sobre el aquí y el ahora. Todos esos componentes no se hallan separados, sino que están inextricablemente unidos. De ahí que, conscientes de su importancia y respetando la complejidad del poema, hayamos decidido comentarlo detenidamente. Dividir el texto sería atomizarlo y traicionar el significado del poema que radica, justamente, en esa complejidad.

“England” es una extensa reflexión sobre Inglaterra. En las notas (p. 300) Davie señala las fuentes del poema. Como en *A Sequence for Francis Parkman*, Davie imita la práctica poundiana de hacer poesía a partir de prosa de otros autores. El poema se dirige a Inglaterra en segunda persona, con lo que el “tú” resulta una prosopopeya. “Ella” resulta ser el objeto del afecto y la percepción.

Comienza esta sección dándonos la ubicación temporal: "Eleven hours flying time" (v. 13) y "eight hours by the clock between us" (vv. 1-2) es lo que les separa. El poeta, pues, está de vuelo hacia Inglaterra. Nótese la insistencia en la distancia temporal y en la diversidad en la medida de esa distancia: la del vuelo y la del reloj. En la estrofa siguiente reitera Davie su invectiva contra el sentimentalismo y el estilo de los años sesenta. Así, mediante contraste, escribe: "Chill and slack as you are, / the torrid is what you affect". De nuevo, Davie juega con la sintaxis: "torrid", a principio frase, se ve enfatizado por el hipérbaton y, a la vez, permite una continuidad con los adjetivos anteriores. Este sentimentalismo, como en otros poemas de Davie, se ve como una pura pose. Sigue ahora una comparación entre la historia inglesa y la guerra de Troya: "the slipway of greasy Anne / at Shottery launched more keels, / you think, than cleanly Helen" (vv. 6-8). Interpretamos estos versos como una idea de que "the modern achievement is unprecedented" (AE, xi), de la ruptura de la tradición, representada aquí por la mitología griega. El poeta duda de ello: "Although this has to be proved" (v. 9). Nótese, además, el contraste entre "greasy Anne" y "cleanly Helen", con las consiguientes connotaciones negativas y positivas de los adjetivos.

En la estrofa siguiente se llama a esta Inglaterra "A staring world that Engels / never underwrote: as, of the '45" (vv. 10-11). El "staring" nos introduce en el mundo del asombro y de la apariencia. Engels, se nos dice, no pensó en este tipo de sociedad. Recuérdese que, para Marx, la revolución comunista comenzaría en Inglaterra. Cita ahora un texto referido a ese "45": " 'Some few

thousand serfs / variously bludgeoned / and misled into fighting / against a few thousand proles' " (vv. 13-17). El contraste entre las situaciones se marca así, directamente, desde la fuente escrita. Esta estrofa acaba con un reproche estilístico: "The march of the '45... / Confound it, the theme exacted / a certain elevation!" (vv. 17-19).

La estrofa siguiente comienza trayendo a colación la idea (ya repetida) de la degeneración lingüística: "And if there is corruption / in every detail / (notably, of language)" (vv. 20-22). Ya hemos señalado la coincidencia en el diagnóstico de la corrupción lingüística entre Davie y el poeta *beat* Allen Ginsberg (cfr. "Wichita Vortex Sutra"). Si para Davie la corrupción viene dada precisamente por el tipo de poesía de uno de los "illiterate apostles" (cf. "Pentecost") que Ginsberg representa, para el poeta "beat" la corrupción se debe al uso declaradamente fraudulento de la lengua en los medios de comunicación. Davie, además, arremete contra el periodismo sensacionalista: "and bed is display-case / (coloured lights come on: / psychedelic)" (vv. 24-25). Por todo ello, se pregunta, "how / long can the civil servant / at the Ministry of Pensions / remain, as a rule, uncorrupted?" (vv. 25-28). En poesía de *Los Angeles Poems*, "Brantôme" (CP 70, 219-220) escribe:

My native tongue was leased
Fawningly, long ago,
To the too long appeased
Long pitied vulgar.
(vv. 13-17)

En otro poema del mismo volumen, "To Hellen Keller" (CP 70, 217) Davie va más allá y proclama el fin de la cultura literaria:

The Gutenberg era, the era of rhyme, is over.

It's an end to the word-smith now, an end to the skald,
an end to the erudite, elated rover
threading a fiord of words. Four letter expletives
are all of that ocean's plankton that still lives
(vv. 20-24)

La estrofa siguiente de la primera parte de "England" insiste en la idea de exaltación, si bien ironizada: "Heroic fuzz has been / your unparliamentary choice / all over again" (vv. 29-31). Aplicar "fun" a "heroic" resulta un tanto irónico y sugiere inautenticidad. La "ilegalidad" —o sea incorrección— para Davie de esa elección viene dada por el adjetivo "unparliamentary". Acto seguido se trae a colación Shakespeare: "Hotspur is playing John Ball / all over again" (v. 33). La repetición del "all over again" insiste en la idea ya de por sí repetitiva que expresa esta locución. Recordando ahora su verso "A neutral tone is nowadays preferred" del poema "Remembering the Thirties" de *Brides of Reason*, Davie rectifica: "A neutral / tone was (Note the passive / voice) preferred by no one really, no are at all" (vv. 33-36). Es decir, mirando atrás el poeta se ve equivocado y solo. La voz pasiva acentúa esta idea de anonimato, de pasividad general, de falta de energía.

En la estrofa siguiente el poeta señala que está "entranced" (v. 37) y que sus pensamientos sobre Inglaterra no son grandes especulaciones metafísicas o inconscientes: "Climb no mountains, enter / no bowels" (vv. 38-39) sino que son reflexiones sencillas, comprensibles y lineales: "Their track is outward always and over a curve of the earth" (vv. 39-41). Alude ahora a la ruta polar, que sobrevuela el polo, y a la noche. En esa curva a la tierra —el achatamiento por los polos— se hace de noche: "The night's *selva oscura* approaching / and fleeting away beneath me / as I fly over the flattened pole"

(vv. 41-45). Su destino es Londres y vuela "or by some other / great circle route to London" (vv. 44-46). Esta es, en efecto, la ruta de América a Europa seguida por muchos aviones. Recuerda en la estrofa siguiente la historia. Primero, escribe "History entrances" (v. 47), haciéndose eco del verso treinta y siete. Luego, ironicamente, quiebra esta expectativa grandiosa al situarla en una realidad cotidiana: "as on the Great North Road / at Newark for instance" (vv. 47-49). Allí sitúa la imagen de las entrañas, aplicada al escenario del poema: "Those / bowels we have entered" (vv. 49-50), y allí, afirma, sí hay esa grandiosidad de designio. En contraste con dicha localidad americana se menciona Inglaterra: "But it is less than / visionary whether / we enter the Edwardian boom / in Balham or Palmer's Green ... /, ..., or contend for where Queen Eleanor Slept." (vv. 51-97).

La estrofa siguiente se abre con un sorpresivo "lower to lower-middle / to middle, or else downwards..." (vv. 58-59). Sólo en el verso siguiente sabemos a qué se refiere: "the drift of any English / conversation or memoir is less than continental" (vv. 20-22). Hay aquí una ruptura en el sistema de la frase hecha en la alusión a la teoría de la deriva de los continentes de Wegener. Davie señala que el nivel de conversación no evoluciona, o avanza sino que cae. Esta idea de movimiento la aplica a su condición de pasajero: "I dwell, intensely dwell / on my flying shadow / over the Canadian barrens, / and come to nothing else" (vv. 23-26). Es decir, nuestro autor llega a identificarse con una sombra, recordando la imagen del poema "An English Revenant" de *Brides of Reason*. En una sombra volante hay movimiento pero, por otra parte, hay una quietud de ultratumba, más allá de la esperanza del cambio (juego de

contrarios de nuevo). Acaba esta estrofa reiterando la idea de movimiento: "land migrates, and ice, / and Eskimo" (vv. 27-28). La parataxis (polisíndeton) no produce sino insistencia. Davie pasa ahora a localizar socialmente ese desplazamiento: "And from / his social station my father in an early / narrative by Wells" (vv. 68-71). A nuestro juicio, estos versos son en alguna medida, autorreferenciales. En el poema, como veremos, hay "movimiento" de motivos.

Como en "An English Revenant", se achaca a Inglaterra un defecto: "Historical time is not / the dimension of these reproaches" (v. 173). Al mencionarlo, como sabemos, se lo afirma de alguna manera y de hecho vemos que Davie, desde *Essex Poems*, busca trascender el tiempo histórico. Para el poeta, "Unkindness is the reproach" (v. 174). En "Bratôme" (CP 70, 219-229), otro poema ya mencionado del mismo libro, Davie se vuelve a quejar de la agresión que recibe en Inglaterra. Por contraste, Francia es un lugar

Where a lettered man's remorse
for intellectual pride
and ruthlessness of the mind
May be accepted, not
Pounced on and misapplied.
(vv. 20-24)

En "England", Davie ejemplifica esta acusación con una evocación metonímica: "An emptied rectitude / in his cockaded topee / as Governor of the Islands" (vv. 75-77). Ignoramos la referencia del "his", pero el contexto deja claro que se trata de un gobernador. Esa rectitud, sin embargo, no fue reconocida: "A cause of much uncertain / hilarity in 'the Loyals', / in the disloyals, of hatred" (vv. 78-80). El entrecomillado de 'the Loyals' resulta, así, irónico. La ironía se ve reforzada porque "The Loyals" parece un nombre de

pub. El gobernador se describe como: "Faithful, knowing the first, / he will not prefer the second" (vv. 81-82). Nótese de nuevo la habilidad de Davie: "uncertain" introduce un matiz de inseguridad que, de algún modo, desmiente "a cause". Se otorga así el beneficio de la duda a los leales. En la frase sobre los desleales, en cambio, la ausencia de adjetivos y la contundente separación de la frase por la coma hacen que el enunciado adquiera un tono lapidario. El odio se resalta así y, con ello, la valoración negativa. Acto seguido reitera: "Unkindness is the reproach" (v. 83). Aquí queda bien claro que la actitud de Davie hacia su tierra es lo que él mismo ha descrito: la de un "rejected lover" (PN Review 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 68).

En la estrofa siguiente se afirma una cualidad positiva de Inglaterra: "Sharp? Yes, you are sharp" (v. 84) y pone un ejemplo: "The heavy footfall, each / Stretch, each stoop an achievement" (vv. 85-86). Sin embargo, aparece ahora una desviación de esa norma: "Suddenly, disportings:" (v. 87). Se metaforiza así la rebelión de la juventud ("young trees") contra los sólidos principios ("thick bole"): "The younger trees encircle / the thick bole's blossoming autumn" (vv. 88-89); es más, lo cortan (cfr. la imagen de Tarquino en 'Democrats'): "In the polemical light / between the grey trunk, each / mushy core upheld / still by its cortical armature of sunlight" (vv. 90-91). Se alude así al conflicto generacional ("polemical light") y al sentimentalismo ("mushy care"). Cabe señalar también el juego de encabalgamiento: "upheld" parece un pasado, luego —en cambio— vemos que es un participio.

Continuando con la imagen del árbol, se nos dice que todavía hay “racionalidad”: “Curved knives are out and take it” (v. 99). Los curvos cuchillos se hacen eco del “upheld”, que parece —aunque no es— su objeto directo. Sin embargo, ambas posibilidades se solapan y por la yuxtaposición parece insinuarse que los jóvenes cortan el “bole”.

En la estrofa siguiente el poeta alude a su conocimiento de Inglaterra: “I know a man who knows you / So well, so inside-out, / he is appalled by the knowledge” (vv. 96-98). Es decir, le asusta ese conocimiento íntimo. Se trata, en realidad, de un rodeo para referirse a sí mismo. A continuación el poeta —por decoro— no quiere ver que Inglaterra parezca deshonrada: “You must not be seen to be / dishonoured, he thinks” (vv. 99-100). Por eso efectúa una violentación en sus valores: “And so he / lowers the tresold of honours; / for your sake he will revise / the entire inheritance downwards” (vv. 102-103). Acto seguido, juega con el inicio de un célebre soneto shakespeariano, creando así una ruptura en el sistema de una frase hecha literaria. Así, alaba: “You are more lovely and / More temperate than you take / any pride in supposing” (vv. 104-106). Con ello se instala así la dicotomía ser auténtico / ser aparental dentro de la propia Inglaterra y se le diagnostica desconocimiento.

La estrofa siguiente retorna al comienzo de esta primera sección y evoca, en enumeración, los años sesenta: “Beknighted actors, youth / in tall hats, trailing feathers, / Society a congeries of roles...” (vv. 107-110). Evocando a Napoleón, procede a una ruptura en el sistema de una frase hecha, histórica aquí: “Napoleon was right: / a nation of purveyors. / Now we purvey ourselves”

(vv. 110-112). Esta frase, lapidaria, recoge toda la idea de acortamiento de perspectivas y de inautenticidad que para Davie caracteriza la Inglaterra actual.

La primera parte del poema acaba con una prosopopeya. "The amused blade" (v. 113) pregunta: "Talk of the *"gods"*... / you have seen them?" (vv. 113-114). El "gods", puede ser un eco irónico del despliegue de estilo de los años sesenta. Esta sección concluye con un categórico: "I have not seen then". Es decir, no he visto ese espíritu que es auténtico. Recapitulando, toda esta primera sección presenta a Inglaterra sumida en un clima de degeneración, corrupción, falsedad e ingratitud.

II

Comienza esta sección aclarando a Inglaterra las intenciones de su poema: "And this is a poem not about you but FOR you, for / your delectation, lady;" (sic) (vv. 1-3). Las mayúsculas, a nivel gráfico, enfatizan esta idea de dedicación, para que no haya confusión. Acto seguido pasa el poeta a evocar "dislikeable" (v. 8) "characters" (v. 5). No los llama héroes (v. 5), pues "Half my friends are whelmed / in deeper gulphs" (vv. 6-7). Ellos son: "Scots on the make / who gave their names to forts / on the Coppermine River or / headlands in Arctic seas" (vv. 8-11). Uno es "Donald Smith of Forres / finished up Lord Strathcona" (vv. 12-13). Davie juega ahora con el significado de dos palabras: "strath": valle ancho y "glen": valle estrecho, y escribe: "Strath of the cofee-machine / Glen of Conan);" (vv. 14-19). Otro personaje es "the Bonaparte of Lachine" (v. 10). Lachine, aclara, es "Cathay in French" (v. 17). "Cathay", por

su parte, recuerda el título que Pound da a su libro de traducciones del chino. Este Bonaparte de la China es "the bastard / able diminute George / Simpson" (vv. 17-18) que "was later Sir George" (v. 19). De nuevo Davie es maestro en el encabalgamiento: se nos da "able" tras "bastard", creando así un choque semántico. Tenemos aquí ejemplificados casos en que se recompensa no la rectitud, sino la amoralidad. Acto seguido, este Sir George se compara a una clavija: "a small inflexible pin / on which the unwiedly engine / of the Hudson's Bay Company turned" (vv. 20-23). Nótese como el ser humano se cosifica⁵⁴. Davie ve en el pasado las cualidades de hoy. Señala ahora cómo George supeditó todo a la compañía, hasta su palabra: "Having eaten his words and worse / for the Proprietors' sakes" (vv. 23-24).

En la estrofa siguiente pasa a recordar sus obras. Se le llama "A holy terror" (v. 29). Este sacro terror evoca el verso de "The Jesuits in North America" "There is / No God but one and He is terrible" (vv. 47-48). A Simpson, se dice, se lo llega incluso a insultar: "What / a bastard from Loch Broom, / Ross-shire" (vv. 25-27). Se registra ahora que estuvo "caught upon McLoughlin" (v. 27). Sigue una serie de versos que suponen una graduación descente, gráfica, que es lo más novedoso. Davie explota así -siquiera timidamente- los recursos de la letra escrita como espacio que tanto abundan en *The Cantos* de Pound. Así: "20 days start from York / at River la Biche / July the 26th / 1824" (vv. 28-31). Como contraste, un verso largo otra vez: "at 7 in the morning" (v. 22). Se transcriben a continuación citas de un texto que,

⁵⁴ Cfr. "Thaks to Industrial Essex" in *Essex Poems*.

colegimos, se refiere a dicha aventura: "Shameful / mismanagement" (vv. 32-33) y "scene of the most wasteful / extravagance... high time... / ample Field for reform..." (vv. 34-36) (sic). Otro texto citado es uno en donde se afirma que navegaron desde la Bahía de Hudson hasta el Océano Pacífico Norte en ochenta y cuatro días, ganando así veinte días sobre las naves precedentes. Davie a continuación exclama: "What a bastard!," (v. 43). Merece, creemos, detenerse en esto último. Davie emite su juicio sobre lo narrado, prorrumpe en esta exclamación sin que veamos bien la relación entre su contenido y el texto precedente. De igual modo, en el verso treinta y tres se habla de "forks of Spokane" (v. 33), cuya referencia ignoramos. Esta va a ser una de las características de la poesía de Davie de ahora en adelante: elaborar episodios históricos, escenas biograficas o textos literarios sin proporcionar explicación o clave al lector. Este hábito consiste no en decir, sino en aludir, de allí el nombre de "obscurity of allusion" que Neil Powell (1980: 77) da como característica de la poesía de Davie de los setenta.

Esta alusividad resulta, a nuestro modo de ver, el intento davieano de trascender racionalmente la dimensión lineal del tiempo. Davie, como hemos expresado, va a buscar un repertorio de símbolos o figuras objetivadas (en la historia, literatura o religión) para intentar superar esa linealidad. El problema radica, para nosotros, justamente ahí: ¿hasta qué grado esos símbolos o figuras objetivadas son comunes a los lectores?. Si el lector desconoce esas referencias, se quedará ayuno de la comprensión del poema. Eliot o Pound -se podrá aducir- también son autores alusivos. Ello es cierto, pero la diferencia estriba en que sus alusiones literarias, al estar usadas de una forma abierta o

con un método caleidoscópico de yuxtaposición y superposición, pueden funcionar irracionalmente como sugerencias. Dado que el lector y escritor comparten una común dimensión irracional (tal como ha señalado Bousoño, cfr. 1985, 1), esa comunidad de asociaciones irracionales permite al lector —aún ignorando el origen y sentido de las alusiones— sentir y experimentar un significado en el poema. En Davie, en cambio, estas yuxtaposiciones se dan en un método de composición cerrado, donde la libre asociación o la connotación simbólica están descartadas. Como consecuencia, el desconocimiento de lo aludido resulta en la incompreensión del texto. Esta negativa davieana a esa libre asociación ha limitado, creemos, sus posibilidades como poeta. Así, este tipo de construcción textual ha resultado —por lo menos hasta *Three for Water Music*— en la insatisfacción de ese deseo de superación de lo temporal. De ahí que Calvin Bedient (1971: 88) califique su arte de “lean”.

Buen ejemplo de esta observación es el primer verso de la estrofa siguiente: “Facist, we have to face it” (v. 44) ¿Podemos interpretar correctamente este verso sin conocer la historia?. Se podrá argüir que Davie cita las fuentes en las notas, pero ¿realmente espera el autor que leamos los siete libros mencionados para entender un poema? Si la respuesta es negativa, el autor parece arrogante; si es afirmativa, resulta desubicado. Puede que, como Pound, nuestro autor sea ambas cosas a la vez.

Prosiguiendo con el análisis de “England”, el verso siguiente (v. 45) juega con el significado de este apelativo: “No, but I mean, precisely”. Es decir,

de nuevo la ambivalencia: no, pero sí. Así “not the mere four-letter / objurgation but / a caribou at that / state of the class-migration” (vv. 46-49). Señalemos que una interpretación plausible es que la denominación fascista tiene no un sentido político (seguidor de la ideología creada por Benito Mussolini), sino sociológico —pequeño burgués asustado—, referido al origen social del fascismo.

Comienza la estrofa siguiente con otra cita: “*Nothing to pay*” enfatizada por la cursiva. Por el “his” de: “said his kinsman / Thomas, the explorer / contemptuously sordid” (vv. 50-52) suponemos que ambos tienen parentesco de carácter, no de sangre. Además, se introduce así otro de los “dislikeable characters”. Los versos siguientes nos explican la situación: “Explaining why distance was / held of little account / in the North American wilds” (vv. 53-55). Entendemos ahora que ese récord de navegación había sido batido por dinero. El “contemptuously sordid” del verso cuarenta y dos introduce así una crítica a la venalidad. Acto seguido, el poeta juega con el uso del verbo pagar, pues Thomas “paid, paid with his blood / for driving his *voyageurs* / cruelly over distances” (vv. 76-78). Es decir, lo mataron. La palabra en francés es una ironía: en cuanto que (como en francés) simples viajeros, tiene el vocablo una connotación hasta agradable, en cuanto que pasajeros que hacen la travesía (en inglés, “voyagers”) resulta de un humor negro por la distancia navegada. Como en el presente, Davie nos muestra que en el pasado también hubo inmoralidad.

La estrofa siguiente sigue hablando de George Simpson. Señala - irónicamente, suponemos, tras lo dicho que "George has been blamed for that / implausibly" (vv. 59-60). De nuevo, el encabalgamiento es acertado: aislado, el adverbio resulta irónico. Sin embargo, esta anécdota revela el carácter de George tal como se lo imagina el autor. Así, "He was thought / ready at need to kill / his kindred if they should / thwart the Company's will" (vv. 62-65). Nótese también cómo las rimas "Still" / "Kill" / "will" refuerzan la crudeza del carácter retratado.

Añade Davie en la siguiente estrofa una descripción de Simpson efectuada por T.H. Lefroy en 1843. Simpson es "the toughest looking old / fellow I ever saw" (v.68-69). Lefroy le compara a "the Egyptian model" (v. 70). Por su altura es "one of those short square massy / pillars in a country church" (vv. 72-73). Es decir, su aspecto es impactante, terrible. Davie insiste así en las cualidades del personaje: primero por hechos y luego por dichos. Elabora así el eje paradigmático del poema. En los versos 74-78 se describe a Lefroy en un paréntesis: "An army man: / Victorian rectitude" (vv. 74-75) que fue "Governor of Tasmania / Later" (vv. 76-77). El que se aluda a su "cockaded topee" recuerda estas mismas palabras en el verso setenta y seis de la primera sección y, como allí se aludía al "Governor of the Islands", posiblemente se trate de la misma persona. Así, el "full-dress blues" del verso setenta y ocho (IIª parte), se acomoda bien a lo relatado en la primera parte. Este es un caso de "movimiento" del poema: un elemento aparece en un lugar y luego en otro, con valor distinto. Aquí, Lefroy sirve de contraste con Simpson.

Cerrado el paréntesis, Davie continúa con Thomas. Fue "Prizeman of Aberdeen / University" (vv. 74-78) y tenía pretensiones (vv. 80-81). Presenta ahora Davie un texto en donde se cuenta cómo en ciertas regiones del globo se encuentra "The practice of mothers casting / away their female children" (vv. 82-83). La ironía, en el propio texto citado, radica en que esa práctica, se dice, se da en "other / countries more blest by nature / than the Mackenzie River..." (vv. 86-88), es decir, donde no hay, se supone, problemas de supervivencia. Acto seguido Davie escribe: "And send us to read in Gibbon", con lo que podemos suponer que el texto citado es de dicho autor. Davie, con redoblada ironía, comenta: "Being immune however from irony" (vv. 89-90). A continuación relata una frase de Thomas: "The candid / inquirer, says Thomas, will / also do well to reflect..." (vv. 90-91). Davie le interrumpe: reflexionar —se pregunta—, ¿sobre qué?: "On there being never / again enough space for our children?" (vv. 92-93). La frase, interpretamos, tiene un sentido metafórico de espacio moral. Se pregunta si éstos son los "deeper gulphs" (v. 94) de los condenados por Fenimore Cooper, aludido como "the Romantic / admirer of 'dear Sir Walter' " (vv. 96-97) que leía a "Robertson, Shakespeare, Smollett, Plutarch and dear Sir Walter' " (vv. 101-102). Aquí tenemos otro caso de movimiento: "deeper gulphs" aparecía en el verso siete aplicado a los amigos de Davie y aquí, a la geografía y a Fenimore Cooper. Con ello unifica, de algún modo, pasado y presente. Corrobora esto el que Davie en HSW⁵⁵ alabe al escritor americano.

⁵⁵ Cfr. Capítulo III.2. de 1ª parte.

Tras recordar esta historia, recuerda que ella ocurrió en la tierra que sobrevuelan: "This is the country we fly / over, over the Pole / from Los Angeles to London or Leningrad" (vv. 103-106). De nuevo como en *A Sequence for Francis Parkman*, Davie da significado a la geografía partiendo de textos de historia. Por otro, resta inocencia a la geografía de América. Aludiendo a lo expresado en la estrofa anterior, irónicamente comenta: "This is king-/ pin, where / the hare Indian squaw whatever / co-ed from Oregon in / Haight-Ashbury dumps her baby" (vv. 106-109), en contraste con lo expresado en los versos 82-87. En la estrofa siguiente hay una nueva ironía y una concesión —Davie admite esta práctica—: "yes" (v. 110) y se pregunta: "but the driving, the king- / pin, does it have to be Lenin / on whom the unwieldy engine turns?" (vv. 110-113). Nótese como deslexicaliza la palabra "kingpin" sorprendiendo al lector, que esperaba una referencia al rey. El encabalgamiento al descomponerla gráficamente, también lo utiliza Davie en el "Lenin" del verso ciento seis. Cuando habla de "unwieldy engine" como en II, 21. Al usar las mismas palabras identifica implícitamente a Simpson con Lenin y al comunismo o la Unión Soviética con la Campaña de la Bahía de Hudson. Dada la axiología de Davie, podemos ver en ambos casos una intancia del mal.

El mal, la compañía, se evoca acto seguido: "Is there no arranging / for Thomas Simpson, though young and vaporous (he / was dead at 32) / to act, but through committee?" (vv. 113-117). Estos versos refuerzan la identificación antes hecha. Davie, recordemos, detesta la política de comité. Dado que en el comunismo el comité desempeña un papel central, estos versos otorgan (de

pasada) carácter efímero a dicha doctrina política e insinúan que hay otras formas de tomar decisiones. Davie pasa ahora de este significado metafórico de Thomas Simpson al literal, que adquiere así fuerza metafórica: "Driving his crews past Boat / Extreme, Point Turnagin, / and Franklin's farthest". Estos versos, recuerdan los II, 37-43 en que el personaje mencionado lleva a sus pasajeros versos que resultan siniestros, pues en II, 56-58 se nos ha dicho que Thompson fue muerto por los viajeros que iban con él.

Recapitulando, esta segunda sección presenta la historia del territorio sobrevelado en donde -como en la sección I en el hoy- reinaba la inmoralidad.

III

Comienza esta sección tocando el tema de la excentricidad. El poeta escribe: "The professor is emphatic / when we speak of the 'last eccentrics' " (vv. 1-2). Las comillas indican que se trata de una frase hecha o de una cita. Por otra parte, ignoramos quien es "el profesor". Se crea así cierto ambiente de indeterminación. Davie reacciona con un "bluff stuff". Nótese la aliteración en [ʌf] que suelda en una unidad los dos vocablos. Acto seguido, leemos: "Plenty about still! / He's working at it" (vv. 3-4). Hay todavía muchos excéntricos, pues el profesor mismo parece uno. De nuevo las comillas indican una cita. Quizá no sea aventurado ver aquí una autocalificación de Donald Davie. En contraste con este tipo de excentricidades se halla "the unco'guid with / a brutal difference" (vv. 5-6). El "Or" que inicia estos versos hace que, de alguna manera, se ponga el autor al mismo nivel que estos dos tipos de excéntricos. Cita ahora que su padre pertenecía a la tradición de Asquith y que era pro-

boer y lo lamenta porque —cita dentro de una cita— “*I wish they'd killed the lot*”. La falsedad del “unco’guid” queda así demostrada y resulta irónica. El autor pasa ahora a presentar a una anciana buscando un compañero sexual adolescente, ejemplificando la excentricidad y así contrastando con la cita anterior: “*Scotswoman on the make / at 70 plus, where the make / now is, with the teen-age newsmen*” (vv. 10-13). Alude así de nuevo a la “teenage culture” y a la industria de servicio en torno a ella y a la liberación sexual. Este es un nuevo movimiento: Escocia, por su parte, ha aparecido en la sección II (*Scotswoman on the make*” (v. 10). Se recuerda así el “*Scots on the make*” de II, 8. Acto seguido, utiliza otra cita que por yuxtaposición parece referirse a dicha mujer: “*The qualities she most / values are curiosity, courage and kindness*” (vv. 14-16) y escribe: “*KINDNESS! / Tergiversations of the left*” (vv. 16-17). Davie enfatiza, con las mayúsculas, la idea de “kindness” y señala a la izquierda política como corruptora del significado de este vocablo. En ED el mismo autor procede análogamente respecto al término “candour” y los unitarios. En su jerarquía axiológica Davie, como sabemos, prima las relaciones verticales sobre las horizontales.

En la estrofa siguiente se insiste en la idea de autenticidad. Todo es un “farol”: “*The bluff stuff*” (v. 18). Nótese la aliteración, ya repetida, de [ʌf] y la repetición de esta frase aparecida en III, 3. Se dice que fue “double bluff” —de nuevo aliteración en [ʌf] (v. 18) cuando al acabar la primera guerra mundial —aludida por el episodio de los Dardanelos— “*with lead in your lung*” (v. 20), es decir, con muchos caídos, “*Ted Hughes / runs you for a long still running season*” (vv. 20-21). Se evoca así al poeta laureado. A continuación —como en

otros poemas— se critica el paisaje británico: "Rats / behind the industrial arras / of Mexborough" (vv. 22-24)⁵⁶. Señalemos la ironía de identificar costosos tapices con industria y decir que hay ratas detrás. Señalemos, también, que la imagen de la rata y el tapiz la usa Eliot en *Four Quartets*: "A time... / to shake the wainscot where the field-mouse trots / And to shake the tattered arras woven with a silent motto" (East Coker, I, 11-13). Otra imagen de la fealdad es: "The pasteboard / Barnsley of grime and phlegm / hawked up, thrillingly mined with / rats and stoical killers" (vv. 26-27). Nótese la falsedad implícita en "pasteboard" que recuerda "Hawkstead land Dachau in Christmas Glass" y el irónico elogio de lo inauténtico. Vuelve a insistir que todo es un "Double bluff" (v. 28) y "Brutal manners brutal / simplifications as / we drag it all down" (vv. 29-31). Nótese también la crítica al periodismo sensacionalista y como en "thrillingly", se otorga a la sordidez una emoción épica. La degeneración moral, la inversión de los valores se hace aquí patente. La repetición léxica y de aliteración en "The bluff stuff. Double bluff" (v. 28) refuerza fonéticamente el plano semántico. Davie deja claro que hay una degeneración axiológica. La degeneración así alcanza su sentido etimológico de bajada en la escala (aquí escala moral). Poéticamente, estamos ante un nuevo eco. La brutalidad recuerda los ejemplos de crueldad de II, 58 y los episodios de la segunda sección. La bajada (de-gradación) evoca los elementos presentes en I, 58-59 y I, 103.

⁵⁶ Cfr. la comadreja de "Thanks to Industrial Essex".

Tras esta reflexión, Davie pasa ahora a evocar la armada: "Twenty years ago / the gloaming Hamoaze / and the Fal above Penryn / harboured the monthball fleet" (v. 39). Ese año, 1948, le parece "the best / time, the point of rest, / an entr'acte of exhaustion" (vv. 30-39). Esta idea de descanso se ve subrayada porque la flota es de reserva. La flota es, o era, "before the impudent flourish / of kettledrum and cornet" (vv. 39-40). Es decir, antes de la época de la inautenticidad, de las estridencias de los sesenta cuyo comienzo (UB, POD) Davie sitúa en Inglaterra en los años cincuenta⁵⁷. Pasa ahora a decir que alguien lo ha dicho por fin: "Defection!" (v. 42). Aludiendo al proverbio que afirma que las ratas son las primeras en abandonar un barco que se hunde, Davie —mediante ruptura en el sistema de la frase hecha— escribe: "The renegade rats / on a ship not sinking however / but sold downriver to Long Beach, / a floating stage off Long Beach / for What the Butler Saw" (vv. 42-46). Dado que Long Beach está en Nueva York y que Davie en UB escribe que el inglés se siente aplastado por el americano, podemos ver en estos versos la afirmación de que los británicos son renegados que han vendido su país a Estados Unidos y lo han convertido en un escenario⁵⁸ para la mencionada obra de teatro de Joe Orton. Los ratas, su parte, se hacen eco de III, 22, y de III, 27 en que representaban la sordidez. La inautenticidad, parece decirse, es sórdida.

Acto seguido cita a Lawrence: "Display, 'said Lawrence', 'of / nothingness. Still, display. / Display! Display! Display!" (vv. 47-49). La

⁵⁷ Cfr. II.4. 1ª parte.

⁵⁸ Cfr. "To Certain English Poets" en *More Essex Poems*.

repetición insistente de la palabra recalca su contenido semántico. Davie parece confirmar el contenido de la cita: todo es un despliegue inane. Esta inanidad se afirma en los versos siguientes: "Nothing is left of the play / but the character-parts, the charade" (vv. 50-51). Lo único que queda, nos dice, es la falsedad, la cáscara hueca, el artificio vacío. Nótese así la políptote "nothingness / nothing" y el contraste "display" / "play" que señala el empobrecimiento de significado. A continuación se desarrolla esta idea de despliegue: "... children's voices singing / *rou-cou* under the drum / of language where the dung-fed / pigeon rhymes with love" (vv. 52-55). "Love" rima con "dove" (aludida como "dung-fed pigeon"). El lenguaje, pues, se nutre de estiércol. El "*rou-cou*", que evoca el zureo de las palomas, hace que se identifique, de hecho, lenguaje con estiércol. Esta es, creemos, la imagen más dura con la que Davie expresa su sentimiento de degradación del lenguaje⁵⁹. Nótese cómo en la posición de "pigeon", tras el encabalgamiento resulta sorpresiva y, por ello, intensificadora de su significado. En esta línea, arremete contra los escritores contemporáneos: "When I read the British / contemporaries I / admire, I am abashed / by the levelness of their tone" (vv. 96-99). Critica pues, la ecuanimidad. En "To a Brother in the Mystery" de *New and Selected Poems* advertía a Tomlinson que "the common touch, / Though it warms, coarxens" (vv. 56-57). Explica que esos escritores dicen "how all children / are, whenever they are / flustered, unkind, however / mild and soaring their voices / under the drum" (vv. 60-64). Discernimos aquí una velada crítica a la pedagogía liberal de los sesenta. El trato afable está representada

⁵⁹ Cfr. las palabras de "Epistle to Enrique Caracciolo Trejo" en *More Essex Poems*.

por las "mild and soaring voices / under the drum". Interpretamos que si hay trato liberal ("under the drum dove-love" en el verso 55) el niño más que amable, "flustered", es "unkind". Davie cierra la estrofa con una ironía: "I have / a reading knowledge of English" (vv. 63-64). Dice pues por un lado "parezco tonto, sólo llego a leer" y por otro lado, "no me engañan, sé lo que quieren decir".

Cita a continuación un verso de *El Desperado* de Nerval, verso citado también por Eliot en la parte V de *The Waste Land*: "*Et ô ces voix d'enfants...*" y reflexiona: "Those childrens were as little / children like my own / as doves, doves, are like pigeons!" (vv. 66-69). Afirma que esos niños eran tan como niños pequeños "like my own" (v. 68) como "doves, doves are like pigeons!" (vv. 67-69). Distingue así "children" / "my children" y "dove" / "pigeon". De nuevo, un elemento de la oposición es auténtico y positivo y otro, falso y negativo. La falsedad, por su parte, se instala en el lenguaje. Esto lo corroboran los versos siguientes: "The words of this age are spoken / from and on a stage" (vv. 70-71). Se identifica así teatralidad e inautenticidad. Prosiguendo con la comparación, leemos: "The speakers are as little / children like my own..." (vv. 72-73). El encabalgamiento, una vez más, es significativo: enfatiza la "pequeñez", la puerilidad de los hablantes. Por otra parte, la suspensión hace evocar los versos anteriores (III, 67-69), en los que se distinguían este tipo de niños. Se recalca así la inautenticidad. Todo, se viene a decir, es una puerilidad.

Sigue ahora un verso lapidario en el que se cierra el telón: "Curtain" (v. 74) y luego, "*Coup de théâtre!*" (v. 74). Se expresa así el asombro en el desarrollo del argumento. En el verso siguiente se rectifica lo apuntado a los versos III, 45-46. Ahora "The stage however is larger / than a floating pier off Long Beach" (vv. 75-76). Se reitera esta idea por medio de la hipérbole: "It is larger than any one can / occupy" (vv. 77-78). Luego, por yuxtaposición, se identifica el escenario con el lenguaje: "Language envelopes" (v. 78) y es anticipatorio: "It forestalls us always" (v. 79), o sea, obstruye y no podemos salir. Se evoca así el verso I, 20-22 en que se habla de corrupción lingüística. Davie ahora ejemplifica esta idea con una referencia a la obra de Lawrence *Lady Chatterley's Lover*. Se imagina que Connie Chatterley vive o vivió hace dos años. Ella se pregunta: "(and gives / and irritated *moue*): In this extravagant scene / of towering Queens and Queers; just what is a girl to do?" (vv. 84-86). Señalemos, por un lado, la aliteración en [kwi:] [z] de "queens and queers", en la que se hace tabla rasa de la diferencia entre ambos; por otro, la idea de que, en el sensacionalismo, el guión ya está preestablecido. Esto queda más claro si recordamos que Davie en TTC 160 escribía que "since 'the media' deal in stereotypes anyway, more or less stereotyped behaviour is the best at once way to satisfy them and keep them at bay".

Los versos 87-88 insisten en esta idea: "Or who has whom by the ears / now nothing is overheard?". Es decir, hay tanta estridencia, tanto énfasis, que no se capta el matiz, la insinuación. Los tres últimos versos son una invectiva contra la revolución sexual: "And what is there left to be seen / by Tom the butler now / we couple like dogs in the yard?" (vv. 89-91). Nótese el uso de

Tom en referencia al dicho "Peeping Tom". "Butler" por su parte, evoca un ambiente de clase alta. Además, "butler" se hace eco de III, 46 donde se mencionaba de la obra de teatro de Joe Orton "What the Butler saw". Acaba esta sección haciendo suya la cita de Lawrence: "Display! Display! Display!" (v. 92). Se recalca así, la noción de inautenticidad como *leit-motiv* ya aparecido en III, 47-49.

Recapitulando, en la tercera sección insiste en la inautenticidad, la teatralidad en el sentido de falsedad. El país (Inglaterra) parece haberse traicionado a sí mismo y estar contaminado por autenticidad, que resulta una sórdida degeneración.

IV

Comienza esta sección reiterando la idea de dedicación y sugiriendo incapacitación: "England: a Rosciad. / A poem about or for / a superannuated / England, sapped and distracted" (vv. 3-4). "Rosciad" evoca la *Dunciad* de Pope, en donde se burlaba de los "dunces" y satirizaba la sociedad de su época.

La causa de estos males es "Vying rhetorics and / impeccably eventy-toned / social comedies" (vv. 6-7). De nuevo tenemos una invectiva contra la retórica y la arremetida contra el tono igual, o sea, la uniformidad. Cita ahora: "So ugly / it made you laugh" (vv. 8-9). La tolerancia para con lo feo se deriva, parece decirse, de la indiferencia estética. Esto es un signo de enfermedad. También el poema es para un conocido suyo: "Geoff Bond, who came from Sheffield / who died the other day / at 48 and was / ironically bewildered" (vv. 10-13). De nuevo, como vemos, se retiera la idea del asombro, evocada en el "*Coup de Théâtre*" del verso III, 74 y el "staring world" del verso I, 7. En los versos 14 y 15 se repite "he died", y que esto fue "within the hour, who had / lowered the threshold of honour / ... / to save your honour, England" (vv. 16-19). Estos versos recuerdan el bajar el umbral del honor de I, 101. La bajada del umbral se insinúa en el verso dieciocho: "Why *shouldn't* they swing the lead?". Entrecomillada, la palabra "escaquearse" da un tono coloquial e insinúa que el "escaqueo" es una salida honrosa a la situación. La *itálica* del "*shouldn't*" confirma la idea de que es una obligación moral el hacerlo. Es decir, es mejor no hacer nada que obrar mal.

Pasa a continuación el poeta a recordar un episodio autobiográfico. Señala que no conoció el pueblo de Stromness en las Orcadas, pero sí Lyness en 1942 (vv. 20-22). Acto seguido se nos dan más detalles sobre ese suceso: "in 1942, P 17 assembling, / the famous fated convoy" (vv. 22-24). Hay aquí un nuevo movimiento: si lo escocés en II aparece como negativo, aquí aparece como positivo. Los recuerdos personales son: "And I was in the old / 'Iron Duke', Beatty's flagship / bottomed in concrete, anchored / for good in Scapa Flow" (vv. 266-25). Se asocia este episodio biográfico con Canadá, presente en "Athabaskan". Davie nos dice que ellos "never knew, no more / than Stripey hauled back drunk / from runs ashore, whatever / Althabaskan sighs / circle like gulls" (vv. 29-33). Recuérdese que el lamento de los pájaros es de origen virgiliano⁶⁰. El "Athabaskan", por su parte, hace que nos demos cuenta del desplazamiento geográfico. Esto se confirma en los versos siguientes, pues los suspiros son por "that catchment of recruits for the traditional routes / through the Canadian wilds: / Knee Lake, Hayes River" (vv. 34-37). De nuevo aparece la geografía de II, la "traditional route" se hace eco de I, 46 y la ruta polar allí descrita. De nuevo dos tiempos se superponen. Se insiste ahora en la idea de pérdida; se identifica —por el frío, interpretamos— esos reclutas con una saga nórdica y se dice que esto se ha perdido. Así: "Sinclairs were of Stromness / or of Pomona; William / Sinclair died at York / Factory, 1818" (vv. 41-44). "Factory", tras encabalgamiento introduce una nota de gravedad al evocar las condiciones de trabajo en las fábricas de entonces, lo que añade carga

⁶⁰ Cfr. Eneida 11, citada por Davie en "Virgil's Presence in Ezra Pound and Others" (SEP, 274).

negativa a estos versos. Por otra parte, la muerte de Sinclairs evoca la de los escoceses de la Sección II.

Pasa ahora Davie a recordar un episodio de la historia de Norteamérica: Se nos da el año, 1831 —damos un salto cronológico y espacial— y se introduce una cita: " 'Robertson brought his bit / of Brown with him / to the Settlement this spring...' " (vv. 46-49). El contenido de este texto se explica en los versos siguientes: "That is to say, his squaw. / And that was Governor Simpson, / got Betsy Sinclair with child / whose mother had been a Swampy / Cree" (vv. 49-53) "Squaw" ya había aparecido en II, 107 y Simpson en II. Allí se hablaba de arrojar al bebé, aquí de tenerlo. De nuevo hay movimiento. Nótese, además, el juego. Parece que "squaw" fuera Simpson, lo que es imposible porque "squaw" implica femineidad. Así, de alguna manera, el valor semántico se traslada a Betsy Sinclair, cuya madre sí había sido amerindia. Este mestizaje se recoge en una imagen: "The permafrost spins out a skein of wings / that sting to a sexy heat" (vv. 53-55). Se contrasta así el clima frío (exterior) con el ardor erótico (interior). Una nueva contraposición aparece ahora: a estas figuras se contrapone "Sir Alexander / Mackenzie" (vv. 56-57) y se pasa a abordar de nuevo el tema del lenguaje. Se dice de este explorador que sus alces "would soon exhibit the same 'enlivening circumstance', / who saw Peace River as / 'this theatre of nature' " (vv. 60-63). La cita hace que tomemos distancia ante el contenido de la frase. Esta grandilocuencia romántica es la que Davie critica. Semánticamente, Mackenzie se presenta sólo con sus amantes. Así "This is what we pay for: / the language that

forestalled them" (vv. 64-69). Esta sección se cierra reiterando, la idea de que este uso del lenguaje obstaculiza la poesía:

The bronze that the poet, naming
his moribund friends, elays claim to
is harder to believe in
now than the Christian heaven.
(vv. 66-69)

El bronce se refiere a la perduración, al "aere perennius" horaciano. Davie, como hemos visto en THBP, elabora la oposición entre lo sólido - lapidario, permanente- y lo fugaz y efímero⁶¹. En esta sección, recapitulando, parece decirse -como en "*Epistle to Enrique Caracciolo Trejo*"- que el lenguaje ha perdido su capacidad reverencial; aquí, capacidad de venerar la memoria.

V

La sección quinta comienza recordando la instalación de cables submarinos. Se llama a Inglaterra "lay-er of the ocean cables / from Hampshire" (vv. 1-2). Davie separa así "lay-er" para evitar la confusión con "layer" capa. Aduce varios ejemplos. Tras mencionar el "Anglo-Argentine" (v. 4), recuerda una escena de su vida en que: "None of us young, in a Manxman's ship on the slant / through the South Atlantic to 'home' " (vv. 4-6). Sigue ahora una ruptura en el sistema de la frase hecha: recoge el estribillo de una conocida canción y, modificándolo levemente ("was" por "is"), anota una observación: "Our Bonny was over the ocean, / we sang, not one of us Scottish" (vv. 7-8). Veladamente, creemos, los guiones de los primeros versos de la sección y la canción evocan la unión amorosa. De nuevo aparece lo

⁶¹ Cfr. II.4. de 1ª parte.

escocés. Nótese cómo el título de la canción, al ir encabalgado, se da cómo objeto directo de “sang”, desmintiendo la apariencia de mero título musical que tiene a primera vista.

Siguiendo esta mención de Escocia, se evoca ahora Edimburgo, “Athens / of the North” (vv. 9-10) y recuerda (en TC, 13 se dice que su padre se había alistado en 1915 en Edimburgo) a su padre en esa ciudad, en los versos 10-21. Evoca Davie la vestimenta escocesa: “My English father's breeks and glengarry”, (vv. 10-11), los lugares de la ciudad: “His / Forth and Holyrood Palace / Castle and Prince's Street / and Portobello since / 1915!” (vv. 11-15). En los versos siguientes prosigue con el recuerdo: “Arthur's / Seat swirled in a reek / of sentiment” (vv. 19-17), eco del “reek of humanity” de AE, 165. El autor recuerda cómo su padre hablaba de Escocia: “Along / wynds of his conversation / a Burns's turbid feeling / eddied, a Carlyle's / blurred at the edge” (vv. 17-21). Se recoge así metafóricamente la emoción con que su padre hablaba de Escocia⁶². Sin embargo, “reek” tiene valor negativo, como “turbid”. Hay, pues, cierta negativización. Poéticamente, esta mención de escritores se hace eco de II, 101-102. Davie pasa a evocar a Thom Gunn, que “played in the overgrown / gardens of Hampstead when / already I wrote a letter / unpublished to *Time & Time*” (vv. 23-26). Es decir, Thom Gunn era un niño todavía cuando Davie ya era un jovencito. La carta mencionada era “enthusiastic for / Mihajlovic, that Serb” (vv. 27-28). Acto seguido se recoge el eco del verso siete

⁶² Cfr. TTE, 13: “My father... initial training in Edinburgh Castle, and ever after wards Edinburgh was the metropolis of his imagination; though there was not a drop of Scottish blood in our veins, it was not London but Edinburgh that we all dreamed of visiting”.

con una nueva ruptura en el sistema de la frase hecha: "Bonny already over / the edge" (vv. 29-30). En vez de "ocean", hay "edge"⁶³.

Se prosigue ahora con los escritores. Se comenta cómo "Browning, Millais, / Huxley, Arnold, Spencer / on the occasion of / Victoria's jubilee had / no tickets for the Abbey" (vv. 31-35). Es decir, este es un ejemplo más de injusticia, de "unkindness", de ingratitud. Ello lo resalta el hecho de que: "an eminent actor had, / Thomas Hardy says, / 25 tickets sent him" (vv. 37-38). El enunciado en estilo indirecto crea el distanciamiento que, psicológicamente, hace que resalte el contenido.

En los versos que siguen se asocia la vestimenta escocesa al "display". Se comienza por "shortbread tartans". La ironía, el acortamiento de perspectiva está presente aquí: los "tartans" se conocen no por sí mismos, sino por venir en las cajas de *shortbread*. De nuevo la "bajada" de valores. A continuación se habla de "a voice / for the voiceless and lachrymose English" (v. 40), insinuándose que esa voz puede ser escocesa (se evoca así el canto de "Our Bonny" de v. 7). Siguiendo con Escocia, escribe: "Our kings implausibly kilted, / we all came out of the author of *Waverley*" (vv. 41-43). Señalemos de nuevo la dicotomía autenticidad / inautenticidad. Hay un nuevo eco: Scott aparecía ya en II, 102. En Scott estos aderezos, eran auténticos, en nosotros no. Confirma esta interpretación la cita del George Simpson —¿el mismo de la sección I?—: "Sir Walter / Scott is no more" (vv. 43-44). Este Simpson: "Had not envisaged /

⁶³ Cfr. el fin del mundo en "The North Sea" en *Essex Poems*.

a teen-age culture" (vv. 43-45). Es decir, el romanticismo sigue viviendo en el *attrezzo* y aspiraciones en la cultura adolescente. Esa relación entre romanticismo y los sesenta Davie la ha trazado ya, como hemos visto, en AE⁶⁴. El autor cita ahora otro fragmento, se interpreta, de Simpson: "Our / universally admired, / respected fellow- / countryman is gone?" (vv. 46-49).

Davie pasa a señalar que el "espíritu" (la autenticidad) de Scott no está presente en la cultura adolescente. Así, Scott está: "Gone, gone as the combo / starts in digging the beat / and the girls from the Nearest College / ... / Spread their excited thighs" (vv. 50-54). Lo que queda —como se dijo en III, 50-51— es la charada, "the character part", no el espíritu. Recordemos que en I, 115 se nos decía que el autor no había visto en los dioses. Se contrasta ahora esta escena colegial con la del comienzo de la sección (él y su gente cantando en un barco) y concluye enfatizado el sentimiento de pérdida e identificándose, los cantores, implícitamente, con el espíritu romántico de Scott: "And there shall be no more cakes / nor choruses nor Drambuie / under the Southern Cross" (vv. 55-57).

Recapitulando, esta sección distingue entre el espíritu auténtico de Scott y su parafernalia que, para Davie, es lo que queda.

⁶⁴ Cfr. II.4. 1ª parte.

Envoi

Prosódicamente, esta sección se distingue del resto por ir los versos 1-44 en rima -a-a más o menos regularmente distribuída. Comienza esta sección con uno de los juegos de ambivalencia conocidos: "The plane makes travel nothing, / Ann Stanford says, not I" (vv. 1-2). A continuación, el tono se serena y el autor agradece que "it's second nature / Nowadays to fly" (vv. 3-4) y que "thank God that 'aviator' / Is now a queer old word" (vv. 4-6). Sin embargo, les reconoce su papel: "And every passenger watches / as calmly as a bird, / seeing the pioneer / has played his grease-paint role" (vv. 7-10). "Bird" apareció en "gull" de IV, 33, hablando de rutas de Canadá y el vuelo en I, 63-66. Aquí se presenta un papel auténtico. El histrionismo ha sido superado. De nuevo aquí se toca el tema de la autenticidad y el histrionismo en un nuevo contexto. Trae ahora a colación la ruta polar: "Los Angeles to Moscow / By Fairbanks and the Pole" (vv. 11-12). Se evoca así I, 44-46 y se vuelve al comienzo y la geografía: "Thank God to be alive / Now we can look and learn / Geography through the eye / and see the cosmos turn" (vv. 13-16). Compara ahora a continuación un accidente geográfico con una mano: "the Mackenzie's fingers / Hook out either hand / To pluck away a mountain / And pucker the anxious land" (vv. 17-20). Hay aquí otra resonancia: Mackenzie recuerda II, 87 y IV, 57-63. Es decir, lo pasado se ha superado. Agradece también la asociación moderna: "thank God those devil-masks" (nótese el contraste God / Devil) "of goggles and flaps are gone" (vv. 21-22). Se insiste en la superación del histrionismo. Así, de nuevo retoma la asociación aviador =histrión: "Thank God the histrionic / Temperament must seek / Same other job than flying / To London twice a week" (vv. 26-28). Se insinúa así una superación de los males

diagnosticados. El poeta, ahora, contempla sereno la naturaleza desde la altura: "We can look down / And see, or think we see" (vv. 29-30) y cuenta cómo "the eider's shank shed feathers" (v. 31) como ven "a bewildered freighter / ... crack / under the pressure office" (vv. 33-35) (nótese la prosopopeya de "bewildered"). En este sentido, cabe recordar que en THBP, 123 Davie cita a Auden diciendo que Hardy es un poeta que divisa desde la altura⁶⁵. Es decir, se puede recuperar la visión de altura.

Acto seguido, Davie insiste en su situación nortea y se dirige a Inglaterra: "When in all points like the North, Lady, unmarked I arise / Across the unwinking ice" (vv. 37-40). Creemos ver aquí un juego: el "unmarked" puede referirse a "I" o a "North", con lo que ambos de alguna manera se identifican. El "unmarked", interpretamos, hace referencia a los bloques de hielo ininterrumpidos y en cuanto al "I", éste es el foco de la atención, desapercibido. Señalemos que el "unwinking" nos lleva al tema de la mirada, ya mencionado. Hay un eco así del "staring world" de I, 10. El autor compara el hielo con un ojo y se resalta así su inmovilidad. A continuación viene un juego: el poeta dice que está "swilling the seal's blind eyes / with the dome of midnight" (vv. 40-41). De nuevo el juego: la "*selva oscura*" de I, 42 es la que le permite ver. Dado que en medianoche no se ve y que es inútil limpiar unos ojos negros, interpretamos la alusión a la visión como metafórica. El poeta ve, comprende, en medio de la oscuridad. Esta impresión se ve corroborada por el "think" que, acto seguido (v. 41) aparece a fin de verso. El contenido de esa

⁶⁵ Cfr. II.4. 1ª parte.

reflexión es la rendición del poeta a Inglaterra y el encuentro consigo mismo: "I am a rimed unbudging / Mast surveyed by winter; / A sea-mark, yours at last" (vv. 42-44). El "unbudging" es paralelo al "unmarked" del verso 39. El mástil reitera esta idea de inmovilidad y el invierno tiene (cf. "A Winter Talent") una dimensión metafórica, como tiene el Norte, que, si bien se encuentra "unmarked" (v. 38), está marcado intensamente, pues para Davie es "the spare and the lean" (TC, 20), como sabemos. Así, frente al movimiento del poema, aparece la quietud en armonía. Frente al agua y la tierra, aparece ahora el aire. La última estrofa se abre con el aire como consecuencia de reconciliación. "Certainly air comes near it; / The idea of air does come / Near to whatever might / Now assuage the spirit" (vv. 45-48). El aire físico natural se confunde así con el aire en plano metafórico, el espíritu. Recordemos que, etimológicamente, *spiritus* es sople⁶⁶.

El autor lamenta acto seguido la polución del aire (en lo físico y en lo metafórico o moral): "Air, not the conquest of air / But air, a dimension we have / Polluted of course but that was / Assured by our going there" (v. 92). Recordemos que "aspiration" en Davie (cf. "Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass") tenía una connotación negativa. Aquí, aire es espíritu. Así, etimológica y físicamente, interpretamos este último verso como el que ir allí, a ese Norte, asegura esa regeneración moral. Esta idea de regeneración moral se metaforiza mediante el dejar atrás los olores físicos: "We smell, and leave smells behind us / And poisons, but what do we think / We are, that we should

⁶⁶ Cfr. "A conditioned Air" de *Essex Poems*.

resent / Trailing our noisome remainders?" (vv. 53-56). "Smell" se hace eco de "reek" de V, 16 y de alguna manera, de la sordidez de III, 20-27. Interpretamos estos versos como una llamada a la humildad. Es decir, abandonamos el estado moral de degeneración, pero no nos debemos creer superiores a los seres humanos del pasado.

Evoca acto seguido el aire "Air, the musical crystal" (v. 57). Nótese la metáfora. A continuación lo compara al mar: "Look, we are buoyed upon it!" (v. 58). Así se recalca la armonía: estamos en el espíritu. Se mencionan ahora accidentes geográficos: "As if the Scottish down / should steer back to the thistle" (vv. 59-60). Es decir, la naturaleza vuelve a sí misma. Escocia, presente en II, III y V, aparece redimida. Así, también "Or clouds of pollen come / Intently homing in on / Indigenous British Sea / Starwort or Michaelmas Daisy" (vv. 61-64). El polen se asocia a la primavera y ésta a la regeneración. Esta, a su vez, produce su fruto en las margaritas de otoño. A pesar de la decadencia (otoño), hay esperanza (margarita) y regeneración de espíritu (dada por el "are" de "we are buoyed upon it"). El "envoi", recapitulando, acaba, afirmando la posibilidad de regeneración en la autenticidad.

II.4.1.1. Observaciones al análisis de "England".

II.4.1.1.1. Observaciones estilísticas.

Este poema marca, para nosotros, un hito dentro de la poesía de Davie. Supone la puesta en práctica —de un modo racionalista, sin rupturas sintácticas— del método de composición del *modernism*. En efecto, como en *The Waste Land*, *Four Quartets* o *The Cantos*, se utiliza la técnica caleidoscópica: hay movilidad en el poema. Los motivos se presentan en un punto del poema, se abandonan y afloran con otro significado en otro contexto. Así, hay yuxtaposiciones, contrastes, una ilación débil y lo biográfico se superpone a lo literario. La intertextualidad se usa para evocar ciertos tiempos y espacios. Hay como hemos visto, constantes ecos, resonancias o referencias cruzadas. Remitirnos, para ello, al Apéndice II, Cuadro 1.

Lo escocés por ejemplo, aparece asociada a lo negativo en la sección I, a lo positivo en la V, pero en esa sección a la vez se alude —en un contexto positivo— a Simpson a quien en la sección I se había denigrado. La india americana aparece en la sección III como bárbara que arroja a sus hijos y en la IV como esposa y madre. Señalemos que, dentro del *modernism*, este poema presenta huellas de Eliot —en su factura, no en su concepción— más que de Pound. Hallamos dos ecos de *The Waste Land* en el "*Et ô ces voix d'enfants...*" (III. 60) y de *Four Quartets* en "*rats / behind the industrial arras*" (v. 23) y, en la presencia, como en dicha composición elotiana, de los elementos aire (vv. 45-46), agua y tierra (Inglaterra). Creemos que en la disposición en secuencias y en seis grandes partes y en la regeneración final también se puede ver un eco

eliotiano. De Pound hallamos la notación gráfica de la cronología y el espacio en los versos 28-31 de la primera sección y la idea misma de escribir un poema partiendo de la prosa de otros autores.

Davie repetirá este uso del método modernista en *The Shires*, *Three for Water Music* y *To Scorch or Freeze*. La diferencia entre Eliot y Pound, por un lado, y Davie por otro, estriba en que nuestro autor en este poema, fiel a sus ideas, no quiebra la sintaxis ni juega con la dimensión irracional. Por lo demás, la reconciliación al final del poema induce a creer que Davie parece, haber encontrado un método poético (con recurso a la historia y la literatura que le ayude a trascender la literalidad del tiempo).

II.4.1.1.2. Observaciones temáticas.

El gran tema de "England" es la disarmonía entre el individuo y su sociedad. Esta disarmonía se desdobra en dos: la injusticia (ética, amatoria) y la injusteza (lingüística, artística). Ejemplos de la primera son los exploradores sin escrúpulos de Norteamérica coronados con éxito o los soldados u oficiales que no vieron recompensada su labor. Ejemplos de la segunda es el "display" que se repite a lo largo del poema. El denominador común de los hechos mencionados es la inmoralidad. Davie, aduciendo ejemplos de la historia, parece querer decir que esa falta de ajuste entre ética y praxis no es nueva. El pasado se sirve así para iluminar el presente, o, mejor, para retroproyectar en él los conflictos de hoy. La importancia de este distanciamiento histórico es capital: Davie busca trascender la linealidad, pero aborrece el subjetivismo. La

historia le proporciona unas figuras empíricamente verificables —no subjetivas— en las que ver reflejada sus inquietudes personales sin perder por ello el decoro que postula en su poética. La historia se convierte así, además de en relato, en un mecanismo de objetivación al servicio de la concepción impersonal de arte, concepción eliotiana que, como sabemos, Davie suscribe (cf. TTE, 29). En otros poemas de *Los Angeles Poems* Davie explota, asimismo, la técnica del distanciamiento histórico.

II.4.2. Poemas históricos.

La objetivación histórica es, justamente, una de los grandes logros que Davie consigue en *Los Angeles Poems*. Davie se retroproyecta en figuras solitarias e incomprensidas. Dado que el análisis de “England” ha sido detallado, a fin de evitar el tedio y la repetición nos limitaremos a glosar los pasajes más llamativos de los poemas dedicados en el libro a otras figuras históricas: Trevenen, Vancouver, Commodore Barry, Lady Cochrane y Pilatos. En “Trevenen”, por ejemplo, Davie narra la vida de este marino de Cornualles, y cómo sus méritos fueron reconocidos. En dicho poema explícitamente equipara el siglo dieciocho con el veinte, corroborando así la interpretación del distanciamiento histórico:

It can be shown
To have been an age much like our own;
As lax, as vulgar, as confused;
Its freedoms just as much abused;
Where tattle stole a hero's thunder,
His death a thrill, and nine days' wonder;
Where personalities were made,
And makers of them plied a trade
Profitable and esteemed;
Where that which was and that which seemed
Were priced the same; where men were duped

And knew they were, and felt recouped
 By being town-talk for a day,
 Their Gothic follies on display;
 Where (and there the parrallel
 Comes home, I hope, and hurts as well)
 Few things met with such success
 As indignant righteousness.

(II, vv. 61-78)

En ambas épocas, pues, existe el chismorreo (v. 65), el sensacionalismo (v. 66), la fabricación de personalidades (vv. 67-69), la equiparación de apariencia y realidad (vv. 70-71), la avidez de fama (vv. 71-74) y el éxito de la rectitud (vv. 77-78). Esto último, como demuestra el poema, es una sangrante ironía. Por ejemplo, cuando Trevenen decide ofrecer sus servicios a Rusia, desencantado porque "unregarded was the merit / Of Cook, of King" (vv. 117-118), y también el suyo propio, entonces "untinged veracities" (III, v. 18) "our baffled heroes seem to need, / Moving to their wasteful ends, / Betrayed by principles and friends" (III, v. 20-20). El ansia de reconocimiento, el principio de "indignant righteousness" les traiciona y les confunde, y les lleva a un "wasteful end": de ahí la ironía. Treveven, por ejemplo, muere en la batalla de Kronstadt (vv. 53-94). Davie, quizá hablando por sí, revela que es una fatuidad contrariada la que conduce a esos cambios. Frente a ella, el imperativo categórico del deber por el deber y el conformarse:

Captain Trevenen, sick
 Wears on no other track,
 Aware man's born to err,
 Inclined to bear and forbear.
 Pretence to more is vain.
 Chastened have they been.
 Hope was the tempter, hope.
 Ambition has its scope
 (Vast: the world's steem);
 Hope is a sickly dream.
 And seeking, while they live,
 Happiness positive
 Is sinful. Virtue alone-

This they have always known-
Is happiness below.

(vv. 29-43)

Davie, a través de Trevenen, parece consolarse del no reconocimiento de sus compatriotas diciendo que este es pecaminoso. Como en la fábula de la zorra y las uvas, encuentra una auto-justificación, que aquí es la vanidad del deseo y la consolución mediante la ratificación de la propia virtud. Sin embargo, el "renewed resentment" de Trevenen, II, 150 le duele. En TTC, 11 afirma escribir sus memorias porque "no one else seems inclined to try". En ellas, como en THBP, Larkin no sale muy bien parado. A ello creemos que no es ajeno el hecho de que Larkin haya sido un poeta popular y Davie, no.

Ernskine-Hill (1983: 119) señala que Trevenen "has in common with the Parkman Sequence and the *Epistles* a strong concern with the younger, apprentice or protégé figure: Bougainville in relation to Montcalm, Tonty to La Salle, Ledyard to Captain Cook. Trevenen's relation with Cook and James King is the same: in all these cases Davie explores the experience of the successor, and the idea of succession in a great, flawed or abandoned enterprise". Más explícitamente (1983: 129), interpreta que: "What La Salle, Montcalm and 'New France' were to Bougainville, what Cook, James King and English maritime discovery were to Trevenen, England itself is to Davie. England is the expansive, hopeful, apparently faithful, but flawed and betraying enterprise, projected over centuries, of which he feels himself to be the protégé and successor"¹.

¹ Cfr. lo dicho acerca de la filiación en I.3. de 1ª parte.

En "Vancouver" encontramos otra figura solitaria. En este poema, como en "Trevenen", también se habla de no-reconocimiento:

I venture he resented,
As certainly Trevenen did, the way
Cook and his services were filed away,
And by the Pitts, the Wedderburns.
(vv. 104-107)

Como reacción, al igual que Trevenen, su sentido de la justicia, de la retribución ética, le lleva a resarcirse:

Thus, loyalty to Cook
Could have been what impelled him, when he took
The whip to Camelford, and Challenged Pitt
And gauged the outcome, and raged through with it.
(vv. 111-114)

Como en Trevenen, el pago no llegó, pues: "He'd transgressed / The cardinal unwritten law of caste, / Flogged the young gentlemen" (vv. 66-68). En cambio "the only way he gained / Some jeering notice was by being caned / Publicly, off Picadilly" (vv. 6-8). Como en "England", Davie parece reflejar no sólo la imposibilidad de un reconocimiento justo, sino el castigo incluso del sentido de justicia. Algo análogo, según cuenta en TTC, 125, es lo que le ocurrió en Essex.

En "Commodore Barry", en cambio, se presenta el éxito de alguien que cambió sus alianzas. Irlandés, organizó la marina americana: "Barry, the Irish stud, / Has fathered the entire / American navy!" (vv. 25-27). De ahí que "Loyalists rate John / Paul Jones and Barry, traitors; / One Scotch, one Irish, pirate" (vv. 34-36). Como en "England", esta mutabilidad va acompañada de un

cambio lingüístico: "My sovereign", said saucy / Jack Barry, meaning Congress" (vv. 49-46). Nótese la irónica cursiva de "my". En una sociedad jerárquica, el soberano "natural" de Barry" era el rey de Inglaterra. Barry trasgrede esa ley y Davie, afecto a la axiología vertical, lo interpreta como una ironía. Sin embargo, le duele esa individualización de los valores (el subrayado es nuestro): "every one has one: A sovereign —general issue, like the identity— disc, the prophylactic, the iron Rations. Irony fails us, Butters no parsnips, brails No sail on a ship of the line" (vv. 53-55). Davie negativiza la individualización axiológica viendo en ella un tema de interés personal o una mera identificación. La ironía, expone, no lleva a ningún sitio. Nótese aquí como Davie cae prisionero de sí mismo: en ningún momento se plantea la posibilidad de aceptar o concebir una axiología que no sea la suya (como, por ejemplo, la individualización de los valores). De ahí que no sólo vea esa individualización como irónica, sino que diga que "fails us", cuando en realidad, creemos, debería decir "fails me".

En "Lady Cochrane" tenemos un nuevo caso de no-reconocimiento. Es este un poema en que los metros sirven para subrayar la alteración de espacios y tiempos. El supuesto pretérito se narra en verso rimado mientras que el pretendido presente se cuenta en verso liberado. El exordio reza "Before the House of Lords, 24 July 1986". Davie escribe:

She cannot bear
To be sitting there
to vindicate the name
for ages and for ages
'has run the World with his deeds'.
(vv. 5-9)

En este no reconocimiento se insiste cuando (nótese la aliteración) "The Commons... / Coldly saw depart / Their pocket Bonaparte" (vv. 11-14). Ellos eran

their chiefs... too obtuse
To recognize in him a loose
Bold travesty upon
Cast down Napoleon.
(vv. 14-17)

A este, que fue "'Hero of a hundred fights!'" (v. 22), "Liberated Chile bought / The impenitent class-traitor out" (vv. 27-28). Como en "Vancouver" la trasgresión social se castiga, sin importar el sentido ético interior de la justicia. La moral (exterior, lo social) entra en conflicto con la ética (interior, personal). Sólo Brasil, en "Lady Cochrane", aporta la nota de reconocimiento:

Brazil, a Lusitanian mouth,
Can best acclaim, and will, the South
American Lafayette,
And pay at last her debt.
(vv. 72-75)

El poema acaba, como en "Trevenen", afirmando la virtud: "I would do it again...' the voice / defensive and defiant" (vv. 124-125). Como en "Trevenen" no hay recompensa exterior y sólo el sentido ético parece salvarse.

En "Pilate", en cambio, el personaje se autoexamina y, aunque se reafirma en su postura, se cuestiona a sí mismo. Así, escribe: "The keeping up of standards / (The right ones, Roman), how it sustained him once!" (vv. 12-13). Nótese la velada ironía dada por el paréntesis y reforzada por el

encabalgamiento. Duda, el personaje, de su rigor. Es más, lo ve como algo dañino:

The harm it does him,
 the practice of severity
which someone has to do, he
 knows. He knows it.
 (vv. 14-17)

El rigor, tal como aquí se presenta, es, un imperativo categórico. En THBP, 98 Davie escribe: "Creon is such a thankless role in modern Britain that there is no one left to play it". En *Brides of Reason* Davie escribió un poema, "Creon's mouse", en el que se exoneraba la figura de Creonte, es decir, la razón política. Más adelante (vv. 34-36), el personaje habla de sus habilidades como perversión: "perverted... / to the end of sitting in judgement" (vv. 45-46), "to the end of finding / out short-circuited / in finding fault" (vv. 49-52). ¿El pago?. Según el poema, la "pax / Romana" (vv. 54-55). A pesar de todo, el protagonista es incapaz de abandonar su postura:

 His
 wish to be lenient mimes
a charity he dare not respect but knows he
cannot profess.
 (vv. 55-59)

Como el encabalgamiento de "not/not" crea suspense y la repetición, de la negación, al ir así encabalgada, resulta más contundentemente afirmativa. Semánticamente, observemos que el protagonista cómo no respeta esa compasión y cómo, prosódicamente, la disposición de los versos a la derecha y a la izquierda de un eje central marca, simbólicamente, la oscilación de su pensamiento en torno a la rectitud de la que trata el poema.

En "The Break" (CP 70, 242-244), poema no histórico, sino amoroso, perteneciente a *Los Angeles Poems* y compuesto "after Pasternak", está presente también la negatividad. En la última sección del poema, Davie retoma las imágenes del "envoi" de "England". Por una parte, reitera la esperanza en la regeneración. "All in good time, it will scab over" (v. 69); por otra, deja constancia de su dolor "Sleep, forget: / it is a nonsense really" (vv. 70-77). El autor concluye afirmando su pesar: "We have forced the isthmus" (v. 80), "the bright privation grips" (v. 82). El "bright" de la sensación interior contrasta con la oscuridad exterior. Davie parece así retractarse de la tímida esperanza presente en el final de "England". Como en los poemas históricos, "The Break" acaba confirmando la desolación del individuo ante su sociedad.

Los Angeles Poems supone, en el desarrollo de la poética de Davie, adquisición de la utilización de la historia como objetivación de sus inquietudes personales y la adaptación, sin quebrar la sintaxis ni la racionalidad, del método caleidoscópico del *modernism* a su poética. Este libro es el primer intento de Davie de superar, a gran escala, la linealidad en el tiempo. Prueba del aprendizaje de esta lección poética es el que varios libros suyos a partir de ahora, como *Six Epistles to Eva Hesse*, *The Shires*, *Three for Water Music* y *To Scorch or Freeze* tienen el carácter, más que de poemas reunidos más o menos relacionados entre sí, de verdaderos complejos poemáticos en los que varios elementos heterogéneos se articulan en una unidad que trasciende las piezas individuales. Otra prueba del aprendizaje hecho en *Los Angeles Poems* es el uso extensivo de la historia como objetivación que Davie hará en *Six*

Epistles to Eva Hesse y *The Shires*. En *A Battered Wife and Other Poems*, sin embargo, dicha carga objetivante será transferida del acontecimiento histórico al texto literario.

II.5. ANALISIS DE SIX EPISTLES TO EVA HESSE (1970)

II.5.1. Análisis poemáticos

Davie, en las notas (CP70, 306-307) nos previene que al escribir las epístolas:

A main objective was to show that, despite current assumptions on both sides of the Atlantic, as much variety of time, space and action can be encompassed in one of the traditional forms of English verse as in the much vaunted 'free form' of an American tradition originating in Pound's *Cantos*.

A continuación analizamos la primera epístola, que es una defensa de la concepción lineal y vectorial del tiempo en poesía, y fragmentos significativos de las restantes cinco epístolas.

Se comienza en los versos 1-14 presentando las oposiciones fundamentales del poema. Por un lado, tenemos el tiempo lineal-vectorial, mecánico, resistente: "The Time / that gets to me in one straight line" (vv. 1-2), "that dumb clockwork Time of course" (v. 6), "some of it seems resistant stuff / Still, and linear enough" (vv. 13-24); por otro lado, tenemos un continuo espacio-temporal, campo de fuerza (orgánico), plástico: "A space-cum-Time continuum, / A field of... force" (vv. 4-5), "A Sort of poets's plasticine" (v. 10),

asociado a la inexactitud y al egoísmo: "We get a date wrong - what's the odds? / We're not historians but gods" (vv. 11-12).

Establecidas estas oposiciones, el autor pasa ahora a comparar esta concepción lineal-vectorial del tiempo en poesía con un "alambre con nudos" ("knotted string", v. 15). El alambre es el desarrollo lineal, argumental y los nudos, los temas que en ese desarrollo se tocan, y en él se insertan. Así, en los versos 15-19 leemos:

Trade routes like so much knotted string
Stretch out across the charts, and bring
John Jacob Astor, La Pérouse
And Captain Cook into the news
'That stays news', poetry.
(vv. 15-19)

Los versos 15-19 aluden a la definición poundiana de literatura como "news that stays news" (sic)⁶⁸. La poesía es quien trae a colación esos nombres. Tenemos pues, la identificación "trade routes" = "knotted string" = "poetry" = "chart". A continuación se desarrolla esta equivalencia haciéndose identificar poesía con geografía: "in fact / Into geography" (vv. 19-20). Ya hemos visto, en "Resolutions" de *Events and Wisdoms*, la identificación de cartografía con poesía. Esta, a su vez, se usa como medio de anular las diferencias temporales entre pasado, presente y futuro:

geography, the intact
Oregon of their future where
Now in our past they haunt the air,
Faint and limp from long ago.
(vv. 21-23)

⁶⁸ Ezra Pound [1979:29].

"Their" revela que alude al uso de la geografía en la forma abierta. Recapitulando, vemos que poesía = geografía = espacialización del tiempo ⇒ atemporalidad. En los versos 25-28 se vuelve a contraponer las dos concepciones del tiempo en poesía: la orgánica del tiempo cíclico -"But although some one says we grow, If we are poets, like a tree / Through ring on ring of history / Back into our past" (vv. 24-27)- y la mecánica de tiempo lineal "instead / of getting sun to get ahead" (vv. 27-28). Pasa ahora a afirmar nuestro autor que en esta concepción lineal -"still, string or insulated wire" (v. 29)- él también puede dejar al descubierto la espacialización del tiempo: "Has a sort of truth that brings / Electric saws to redwood rings" (vv. 31-32). Al serrar se ven esos círculos de tiempo aludidos en los versos anteriores. Pone acto seguido un ejemplo de ello: "Oilmen and their bankers stage / This very day in Anchorage / Alaska something that no doubt / Time to come will level out" (vv. 33-36).

El primer verso de la estrofa siguiente identifica, implícitamente, cada mención de un tema con un nudo en el alambre: "Another string, another knot..." (v. 37). Distingue acto seguido, aludiendo a la definición poundiana de literatura, significado de noticias, y noticias de poema: "It looks like meaning, but it's not. / Instead it's news, and it will stay, / Though not so long as poems may" (vv. 34-40). Recordemos que, para Davie, "meaning" era, sobre todo, "paraphrasable meaning" (AE, 57). Para él, asimismo, espacialización temporal

se equiparaba a trascender⁶⁹, hecho que se acepta siempre y cuando la trascendencia se haga con rigor y exactitud:

Transcending's fine, but when we might
As well get what's transcended right;
No one is going to mount a stair
Planted in what isn't there.
(vv. 41-44)

Es decir, si se quiere trascender, por ejemplo la historia o la geografía, debemos atenernos a las pautas marcadas por dichas disciplinas. Es lo que Davie critica al Pound de "Thrones" (SEP, 370-376), el jugar alegremente con la historia, y que Davie reitera aquí: "No, Madam, Pound's a splendid poet / But a sucker, and we know it" (vv. 45-46). Este "sucker" recuerda la "invaluable naïveté" con que Davie califica a Pound en SEP, 307. En esta línea, se burla de la noción de "trampoline" (II, 9) de Charles Olson:

The strings of Time are to be plaited
Like woven canvas, bound or matted
Into (these are Olson's glosses)
A vibrant standing-place to toss us
Into who knows what upper air?
(Thus elated, who would care?)
(vv. 14-19)

Del mismo modo, en II, 227-228 escribe: "And Pound and David Jones are planting / Glyphs with crucial pieces wanting". Yendo más allá, ironiza sobre la nivelación del mito:

Here making a distinction is
Nearly the worst of felonies,
Only exceeded, it appears,
By entertaining clear ideas.
(‘Cartesian’, this crime is called;
A charge at which to stand appalled).
(vv. 229-234)

⁶⁹ Cfr. "A Winter Landscape near Ely": "Spaces stop time from hurting" (v. 11) (CP70, 192)

La estrofa siguiente de la primera epístola comienza afirmando la plasticidad de la poesía: "Given a set of random pegs —/Five fingers, or a chair's four legs-/ You can do a lot with string, / And turn it into anything" (vv. 147-150). A continuación aduce ejemplos de ello, pues habla de "a double helix" (v. 91), "a Manxman's three free-wheeling legs" (v. 53), "a swastika; a hammer and / sickle; or an ampersand" (vv. 55-56). El simbolismo político es claro: la forma abierta puede crear cualquier paradigma. Subraya Davie esta idea de la plasticidad con una nota graciosa: "Come, given fingers deft as Madam's, / I'll outmach Del Mar or Brooks Adams" (vv. 57-58).

La estrofa quinta comienza insistiendo en la importancia del hilo argumental: "the thing, / When all is said and done, is string" (vv. 59-60). Acto seguido pone un ejemplo de la flexibilidad de éste: recuerda "three / Incentives / from the Polar North, / The Northmen's three adventures forth" (vv. 62-63) "in the tenth century" (v. 66) y aclara que "(I'm paraphrasing Olson now)" (v. 65), (v. 66). Otro ejemplo que aduce es John Rae (v. 70), viajero. Pasa ahora a criticar los saltos cronológicos: "For sanity's sake, what can it mean, / Skipping the centuries between?" (vv. 73-74) y se responde: "Confound it, history... we transcend it". Aparenta aquí conceder, pero su postura se explica tras el encabalgamiento (explotado así de nuevo): "Not when we agree to bend it / To this cat's cradle or that theme / But when, I take it, we redeem / This man or that one" (vv. 76-79). Es decir, trascendencia histórica equivale, en Davie, a exoneración ("vindication"), de un héroe. Esto es lo que hemos visto en "Trevenen", "Vancouver" o "Lady Cochrane". Ello, por recuerdo implícito de los

versos 38-39, se dice que es significado y no noticias: "La Pérouse / Lives when he's no longer news" (vv. 79-80). No basta evocar, enunciar, hay que dar un significado a esa evocación.

Una pequeña estrofa, la sexta, critica a continuación la acumulación de significado (connotativo) de la forma abierta: "strings webbed from every finger-point / mean hands that cannot grasp at all" (vv. 81-82). Como todo está cargado de significado, al final nada se puede captar, parece querernos decir. Lapidario, el autor añade: "('Enslave's the meaning of 'enthrall')" (v. 84). No hay libertad porque nada se puede "captar", todo es igual.

En este sentido, Davie ve la rima como libertad y el versolibrismo como constricción. Las "rhymed forms" (v. 40) son "open ones" (v. 40) que permiten: "while revering common sense, / Do it with jokes at her expense" (vv. 43-44).

En contraste:

Total freedom in the fiction
Is of all the worst constriction,
For every licence to surprise
Turns out, in your reader's eyes,
To constitute just one more norm
To which he asks that you conform
(III, vv. 51-56)

Así, al no haber latencias, expectativas, todo se nivela y nada quiere relevancia. De ahí que escriba:

And what was built as Liberty Hall
Allows few liberties at all.
The licences it thought to profit
By are soon demanded of it;
Surprise! Surprise! Our readers cry
And, missing it, lay the volume by.
(III, vv. 61-66)

Davie expresa su disentimiento con la estética de la sorpresa, como ya había hecho en AE y defiende, como en dicho libro, la idea de contrato tácito entre lector y escritor.

Comienza la estrofa séptima de la primera epístola declarándose el poeta en un brete (de nuevo la familiar dicotomía de Davie): "I'm in a bind, hung up between / The Aesthete and the Philistine" (vv. 86-87). Ese esteticismo es la postura de la poesía contemporánea, la autonomía del poema ante todo; el filisteo representa la hostilidad al arte. Pone ahora un ejemplo: cuando su madre decía "This place looks / Like Troy-town" (vv. 95-96), no lo había leído en *La Ilíada*: "Contented in her heedlessness, / All she meant was, 'It's a mess' " (vv. 99-100). Siguiendo con este ejemplo, señala que "that's a sense to which we come / ... from 'ruined Ilium'" (vv. 101-102) no leyendo libros pesados (cita un título en alemán) que dice dan explicaciones prolijas y que fue "Copied in Sommerset from Knossos, / where feet upon the Blackdown Hills / Practised Daedalian rites and skills" (vv. 108-110). Se critica así: uno, la oscuridad de la forma abierta; y dos, las cultas superposiciones espaciales (míticas). El intelectualismo, pues, sale mal parado.

En los versos siguientes Davie sigue defendiendo la linealidad. Su escritura, a la que se refiere como “this Byronic / Writing” (vv. 115-116), es “woefully linear, not to say / Rambling” (vv. 119-120). Por un lado, es lineal (mantiene el hilo, el argumento) y por otro divaga (incluye temas diversos). Se pregunta acto seguido, sobre la validez epistemológica de dicha forma poética: “Is this a way / To write... Not qualified to tell the truth?” (vv. 120-122). Recordando lo dicho en AE y POD, arremete contra el esteticismo: “Hence forward must a poem twist / Back on itself, or be dismissed?” (vv. 123-124). Del mismo modo, en III, 74-75 se dice que el verso libre es donde “Egoists to roar along / in self-enclosed unmeasured song” y que las formas abiertas son “closed forms” en donde los poetas “abiertos” hacen “theirs the flat / fiat of synopsis that / Makes every godders the Great Mother / And women types of one another” (II, 73-76). El de la forma abierta es “That closed in Kosmos served by myth” (II, 79). Nótese la ironía de escribir cosmos con “k”: Esta grafía es alemana, lo que nos lleva al complejo título de I, 108-109: “opus / Die Trojaburgen Nordeuropas”.

Davie defiende como en POD y AE que la linealidad es humana: “Or has it as much to do with us, Constructing towns and epics thus / By spirals round themselves as, say, Eirik Bloodaxe with John Rae?” (vv. 125-128). De nuevo se dice que la linealidad es “piedra”, “artificio” que construye a base de repetición. La estrofa siguiente comienza (vv. 129-133) señalando que hay poco público para la poesía, y, que por lo tanto, se puede escribir para público erudito: “For those who know what troy-towns are” (vv. 134-135). Esta era la idea de la poesía contemporánea. El autor, a continuación, admite esta

posibilidad —“True” (v. 137)—, pero señala que, aparte de los eruditos, hay otro público: “What of the biophysicist?” (v. 138). Admite, en alusión a la controversia entre F.R. Leavis y C.P. Snow, que para el poeta no es prioritario “bridge the Two / Cultures” (vv. 140-141), es decir, la científica y la humanista, si bien “it wouldn't hurt her / to make her Araby less Deserta”, es decir, acercarse -mediante la claridad y sencillez- a un público mayoritario. Esta es, como hemos visto, la intención de la poesía de *The Movement*.

En esta línea, Davie prefiere el “common man” al héroe o al genio:

“‘Hero’ is however meant, / A title too ambivalent” (II, 30-31). Así,

I must confess a
Preference for the adroit successor
Or stout Lieutenant over such
Minds as originate too much
(II, vv. 42-45)

Una vez más, Davie desconfía de la grandiosidad. Por eso, a la tragedia, opone la comedia:

And Comedy suits this predilection;
Plainly, a quizzical inflection
Is always to be heard when she
presents ‘Our hero’ to your scrutiny
(II, vv. 46-49)

Por eso, “History upon my plan / Is always a comedian” (vv. 57-59). La historia como comedia es una manera de objetivar —dramatizando— las pretensiones subjetivas y, riéndose de su final, distanciarse de ellas. Sin embargo, cabe señalar que el reírse de ellas es una manera de tenerlas presentes, pues se exige el heroísmo para luego reírse de él. Así,

Comedy, it's certain

Likes to ring down a strong last curtain.
 (Though Horace taught her she must laud
 A sabine farm, in fact she's bored
 With solid worth and modest ease,
 Can't see the Bloody Wood for trees;
 For we must make it very plain
 The Comic muse is no Plain Jane
 And, never quite at home in Boston,
 She wasn't always called Jane Austen.)
 (II, vv. 76-85)

Nótese la ambivalencia de Davie, que refleja su lucha interior: como en el encabalgamiento, se afirma implícitamente (el heroísmo) lo que en apariencia se niega. La comedia es a la vez reflejo y crítica del *ethos* heroico que, poéticamente, representa el *modernism* americano. Así, Bernard Bergonzi (1977: 346) escribe:

Against this aspect of Davie —English, provincial, traditionalist— one must set quite different allegiances, which are cosmopolitan global and modernist. (...) He admires and imitates Pound and Pasternak, and is drawn to the heroic style, in life and art, of the early masters of modernism.

La comedia es una manera de integrar esas consciencias en un distanciamiento decoroso. Davie, en esta línea, defiende la “earth-bound Englishness”, el “stern common sense” que desconfía de las grandes teorías.

De la comedia dice:

Her view is, we are all too human
 And stand in need of her *dénouements*,
 As by and large we do of course.
 It follows Comedy perforce,
 When we tell her that we've got
 A mystic bond, a true-love knot,
 Because her business is untying,
 Supposes that we must be lying.
 (vv. II, 164-171)

Davie juega con el doble significado de “dénouement”: desenlace en tanto que final de obra y desenlace en tanto que desatar (recuérdese la cuerda

de I, 50-55). En este sentido, se queja de la pérdida de dramas míticos en Inglaterra. Criticando el estado del bienestar, escribe:

My native land! Secure, humane
Where no one works (I mean, for gain),
Where, though the rule is Man the Measure,
The module man shall have no leisure
More than an ailing house-wife with
Five small children. What price myth
In such a world? What price the lives
Lived there, where computation thrives
to Greed the social engineers
Who have the nation by the ears?
Tickets for *Lear* are not much prized
Where all's been de-mythologized,
Nor much of merriment survives
In Windsor's bright unhappy wives
Financing, out of foreign loans,
Welfare and the Rolling Stones.
(III, vv. 230-245)

Se imagina ahora reacciones contra su propuesta (vv. 143-149) y acogidas favorables (vv. 147-150).

Prosiguiendo con la primera epístola, en una estrofa de ocho versos. Davie insiste en la linealidad de la lectura: "Though / spirals may take the whole thing go" (vv. 191-192), "The way we got so fast so far / Must be a lineal affair" (v. 155). Señalemos la ambigüedad: en el verso ciento veintisiete se hablaba de la cualidad edificante de la espiral y ahora parece desdecirse. Interpretamos que allí se refiere a repetición de esquema y aquí a ciclicidad. Señalemos, asimismo, la ambigüedad del "must": obligación o posibilidad. Todo apunta, sin embargo, a que se trata de una conjetura, un "tiene que ser"; que equivale a un "es". La linealidad se afirma más claramente en: "Like any track from here to there, / Evolution is a thing / We picture as a length of string" (vv. 156-158).

La ambigüedad se desarrolla más en la estrofa siguiente. En los versos I, 159-160 escribe: "What irkes me... / is, there are no knots in it". Es decir, no hay "latencias", puntos de relieve en la forma abierta. El "it" parece referirse a la evolución, no, como en el verso quince, a temas ensartados. Notemos como, al igual que con la espiral, se usa una misma imagen con dos valores distintos. Si es así, la evolución, antes positivizada, es ahora negativizada. Si no, se puede referir a la forma abierta que el autor tiene in mente a lo largo de toda la composición. Si ambas interpretaciones se solapan, la forma abierta —interpretamos— se toma en su aspecto de "space-cum-time-continuum" del verso I, 4. Esto es lo más posible, pues en el verso 161 leemos: "Everything's news, so nothing's news." (v. 161). Nada, pues, se pone de relieve; es el "todo es igual, nada es mejor". Davie lo ejemplifica diciendo que "Man / Leaves me cold, though Sid and Stans, / Distinguished individuals, awe me" (vv. 163-165). Aparece así la forma abierta como modo en donde todo parece entrar "in one equation" (v. 167). Davie opone, a la fusión en un arquetipo general, la individualización de seres humanos concretos, singulares y distintos. Aduce más ejemplos en los versos 169-172 y se pregunta "if Evolution's not over when Man begins to plot". Al considerar "If, too, it is not Man but some / Named men by whom the breakthroughs come" se pregunta por qué "Biology makes shift / To come to terms with me and Swift" (vv. 179-180). Es decir, para Davie, el cambio se detiene en un cierto punto y desde ese momento hay solidez, estabilidad. Aún así, señala: "News, even so, is all we've got; / It looks like meaning, but it's not" (vv. 181-182). Es decir, la estabilidad por sí sola no es significado.

En la estrofa siguiente Davie continúa hablando de la evolución. Señala como "Teleology, an upright / Darwinian" (vv. 183-184) da un susto a la Iglesia "By saying Nature works towards ends;" (v. 185). Añade: "'It is as *if* she did', contends / Teleonomy" (vv. 180-187) "And 'as if /.../ gives us the break we'd waited for" (vv. 188-190). Es decir, el flujo es nocional, no real: hay estabilidad. Acto seguido señala que busca la comedia (v. 191), y que ésta "has raising laughter for its aim" (v. 193). El autor afina de nuevo la definición "But aim and end are not the same" (v. 194) y menciona a Aristóteles: "But 'end', as Aristotle saw, / Implies some things that go before; / Beginnings, middles... and those are / Inextricably linear" (vv. 200-202).

Acto seguido, en la estrofa siguiente leemos: "I give you meaning, and not news" (v. 205) y pasa, en los versos 206-42, a relatar la historia de "Jean François, Comte de la Pérouse" (v. 206). Significado, pues, equivale a la unidad de acción. Relata así cómo el marino francés nació en Albi (vv. 209-212), cómo en 1782 "his sails lift into view / In Hudson's Bay at Churchill Fort" (v. 219), como "he treated, / civilly, those he had defeated" (vv. 221-222), como rivalizó con Cook "in searching West" (v. 226) y cómo en 1786 va a Hawaii, sube hasta Alaska, baja a Monterrey, de allí va a Macao y llega hasta Manila (vv. 228-236). El autor evoca los topónimos que le recuerdan (vv. 237-241) y como "He's lost off the New Hebrides" (v. 242). Esta forma de narrar para Davie es "the deep / Compassionate and comic Muse / Who, smiling, makes for La Pérouse / Friendlier Lullabies than sing / Round epic cradles made of string" (vv. 246-248). Estos versos introducen ahora una nueva clave para la

interpretación del texto: el alambre (hilo narrativo) se enrolla y mece: como la cuna (ciclicidad) se ve negativizado, no positivizado. Davie, pues, defiende el eje sintagmático (desarrollo lineal) frente al paradigmático (incidencias sobre el mismo eje semántico).

Nuestro autor, en su afán de “bajar a tierra la poesía”, llega a desconfiar de la historia. En IV, 116-142 relata como, en la expedición de Marion du Fresne, el segundo barco colisiona y el responsable fue un noble. Ello puede dar pie al mito:

The culprit turning out to be
A sprig of the nobility,
The mishap cannot help but seem
Due to the *ancien régime*,
A far from mythical condition
Through which he limps upon his mission.
(IV, vv. 121-126)

Siguiendo con el incidente cuenta cómo el marino en 1772 fue asignado y comido por los maoríes (IV, 133-146). Este suceso puede dar pie a interpretaciones peregrinas, pero la comedia lo impide:

If in such rites she shows us how
To be as crude as Chairman Mao,
cruelty's what she had in mind;
She won't be cruel to be kind
Nor, anthropophagous, pretend
Doing it serves some higher end.
(IV, vv. 149-154)

Una interpretación posible se presenta en IV, 227-230: “True, the power of myth engages / Some of the old masters' pages, / (They know things are not what they seem)” (IV, v. 225-227), pues “That in the Polynesian scheme / Of things, it may be Marion died, / A case of ritual decide)” (IV, v. 228-229). La

historia, pues, se puede mitificar. De ahí que la geografía sea, en última instancia, más fiable. A este respecto, hablando de la comedia, "caustic" (v. 156), escribe:

Under whose corrosive shield
I re-affirm we ought to yield
Firm pre-eminence of status
Among projections, to Mercator's;
Trusting the lie of lands and seas
Before such lies as History's.
(IV, vv. 155-162)

El escepticismo de Davie es palmario. Como expone Oakland (1985, 209)

Pound's myths —or recurring images— are built of real historical characters, events, or ideas, plus events of the imagination, but even the latter are firmly located in history, and often in a place, rather than in some kind of a collective unconscious or radical memory that all persons can tap through experiences and dreams. Pound may see behind Elinor of Acquitane the quasi-historical figure of Helen of Troy, and in turn conflate both with other historical women, but such poetic synthesis is not the same as turning them all into a kind of Gravesian "white goddess". The multi-layered images Pound constructs over the course of the Cantos become mythic images, to be sure, but myths grounded in historical event.

Still Davie has difficulties. He wants to disengage himself even from so historically based a mythopoeic imagination. He prefers a traditional, commonsense view of history and experience that has its philosophical base in eighteenth-century British rationalism.

En consonancia, Davie imagina:

a mood
By latitude and longitude;
parameters our captains must
Abstractedly pursue and trust,
And by their grid upon the chart
Mesh fluid Nature into Art.
(IV, vv. 186-190)

Davie va incluso más allá y, en su defensa del sentido común, llega hasta rechazar la explicitación, la presencia patente de ideas en el texto: "As thesis, though sincerely meant / Is in the end impertinent, / Comedy says". (IV, v. 1-3). Es más, hace tabla rasa de las ideas:

In her sharp praxis
There's no place for grinding axes;
Theris, antithesis, the same,
A more or less convenient frame
For weaving on.

(IV, vv. 3-7)

En este sentido, nuestro autor rechaza el extremismo de la idea y afirma el sentido común:

though to diddle
Both sides is easiest from the middle,
Holding the middle ground is harder
And asks more judgement, no less arduous,
Than to espouse exclusive themes
And fly to one of two extremes.

(II, vv. 295-300)

Davie recupera, así, la tradición de los satiristas del siglo dieciocho. Más adelante, habla de "the speculative seas / That wash up into libraries" (vv. 205-206) y dice que "as for love of Letters and / Of Arts, it comes, we understand, / From mere debility" (II, v. 209-211). Más adelante, prosigue con la comparación de literatura con elementos geográficos:

True, there are provinces of Letters
Where these troubles don't beset us;
Regions that Rousseau never knew,
Scrub in his time, now ploughed anew.
Olson hereabouts is found,

Bounding on archaic ground.
(II, vv. 224-226)

La literatura, se nos dice, es una exploración. Esta es, a nuestro juicio, una de las claves de por qué Davie se siente fascinado por los exploradores del siglo dieciocho. Teniendo en cuenta el verso "seas... into libraries" y la repetición de literatura como exploración, entendemos la afirmación de Bergonzi (1977: 347), para quien Davie poetiza "the pristine vision of the first explorers rather than the contemporary USA". Ellos no son más que, a nuestro juicio, la objetivación histórica de la mirada de Davie. Creemos, con Bergonzi (1977:349), que "like his Russia, Davie's North America was something of a landscape of the mind: empty, vast, silent, uncluttered with humanity —the pristine vision of the first explorers... He envied the American poets their freedom of imagination". Davie se identifica con el afán descubridor de los poetas americanos (traduce a poetas esclavos, intenta adaptar el *modernism*) y le fascinan sus libertades poéticas, pero es incapaz de superar el decoro. Reírse de ello es distanciarse, exorcizar esa tendencia a la fascinación.

Negativizarla es otra táctica. En II, 127-129 leemos: "savage pleas for savage action; / A practice copied by their betters / It has its counterpart in Letters". La comedia, es, con todo, el arma ideal de autodefensa contra ese *ethos* heroico del *modernism*:

Tragedy and Epic, sold
So totally upon the bold
Unbalanced hero, are askew,
Quite hopeless from this point of view.
(II, vv. 174-177)

Frente a esa grandeza de convicciones: "where Fidelity is the plot, / Comedy, we know, is not / Conspicuously enthusiastic;" (II, v. 158-160) prosigue afirmando una poética "a ras del suelo":

And yet some lump of English clay
Grounds me, and makes me grudge the play
of mind, the freedom of it. Lean
Limbs upon a trampoline
Of zany theories, crazy rhyme,
Crossings of syncopated Time,
Leap into language.

(II, vv. 271-277)

La razón de esa desconfianza a la grandiosidad la encuentra en su anglicidad:

Why I should
Need to distrust such hardihood
Is a question I can face
best by falling back on race:
How English, trying to make peace
Reasonably, with Caprice!

(II, vv. 277-282)

Sin embargo —de nuevo la ambivalencia—, escribe:

No, England, if I have to choose,
There are some myths too good to lose

...

Among the men, too, I prefer
Often the mythographer;
A good companion, erudite
And witty far into the night

(III, vv. 246-247, v. 254-257)

En este sentido, en IV, 15-18 se interroga sobre el valor del arte para trascender el tiempo: Art is all / we have, or need, to disenthral / Any of us from the chains / History loads us with?". Sin embargo, reitera el postrer fracaso:

the rock
Of the obituaries, on whose
Shallow ubiquity the Muse

Time and again has struck and foundered.
(v, vv. 66-69)

Davie explicita ahora el epitafio como recuerdo: "A stilted posy on the grave / Is all that Art can do to save / Poetry's and a Nation's honour" (IV, v. 73-75). De modo análogo, el topónimo es conmemoración:

'Canada's soil lie light upon her...
As upon so many others,
Sickly brides, benighted mothers,
French explorers. Only places,
Patches of earth, by the good graces
Of local polymaths some times
Name, to make exotic rhymes,
Small successes or near failures:
Ill-bred wives, unlucky sailors.
(IV, vv. 76-84)

Así, la comedia es el género de la ecuanimidad, la *aurea mediocritas*, del "aequam memento rebus in arduis servare mentem" horaciano:

Persuaded or amused, reflect
That comedy is circumspect;
so statesmanlike that a Romantic
Pathos winces at each antic
She performs upon the stage
Of Jefferson's or any age.
Comedy always keeps her cool
When other muses play the fool.
(VI, vv. 131-139)

Como defensa, Davie de nuevo toma distancia con respecto a los héroes:

One awkward truth: for all the pains
We take at Comedy's behest
To be poised and unimpressed
And keep our heads, we cannot guard
Against, nor take account of, hard
Gamblers of the do-or-die
Variety, who make the sky
Their limit, and provoke their fate
By being disproportionate.
(V, vv. 221-229)

Se recela de la grandeza heroica. Acaba la epístola quinta con un verso lapidario: "Héroes are safest in the past" (V, v. 237). En contraste con el despliegue de subjetividad que es el heroísmo, se alaba la geografía como referencia objetiva:

there is one
Abstracted potent lexicon
of place, which helps us understand
Where, in some ultimate sense, we stand;
That heath and strand and wood and cape
Make up a grid we can't escape.
(VI, vv. 50-55)

A esta exactitud opone la generalidad del “romance”:

Says Romance: 'You need some rope.
Put away your microscope,
Set your manikin in motion
Across what continent or what ocean
All you need's a general notion'.
(VI, vv. 41-45)

Su respuesta a esto es "Insufferable!" (v. 46) y, más adelante, añade:

'manikin' may do
For hobbits or an elf or two
Or for myself when, still a child,
I took for emblem of the wild
And waste, a meadow rank with clover
And vetches, long ago built over.
But geography's too great
And fierce a power to tolerate
Being, through a Tolkien's eyes,
Toyed with, and cut down to size.
(VI, vv. 92-101)

Nótese, sin embargo, la ambivalencia. Aquí Davie insiste en registrar la exactitud de la geografía, incluso si es desmesurada. En cambio, por otro,

insiste en "humanizar" el paisaje. Así, dice que: "Being English helps with this"⁷⁰ (v. 58), y:

Thus 'great' and 'far',
'Remote' and 'wild' and 'trackless' are
Nomenclature that cannot fail
To stay authentic and in scale,
Being as felt.
(VI, vv. 64-68)

La inmensidad, así, le desconcierta:

Domesticated
Little England is, and fated
To get much more so; more the less
This way she'll march with Lyonesse
For us, for good. And Lyonesse
Or Tryermaine is wilderness,
Bewildering, and not lightly entered,
Where if we travel (as demented
Aberrant Ledyard punned) we are
in error. There, the near is far,
The old home unfamiliar,
The little, great.
(VI, vv. 72-83)

Sin embargo, él mismo pone en duda este relativismo geográfico:

But all the same
Great this, great that, advance a claim
By authors of an island-nation
That demands substantiation.
(VI, vv. 83-86)

La misma ambivalencia se halla con respecto a la exactitud. En V, 42, se sugiere que se usa el microscopio y en V, 46-49, prefiere estar en el suelo a la vista de pájaro. Ahora, en cambio, se desdeña el microscopio y se acepta la vista de pájaro⁷¹:

It may well be that any scene
On land or water, whether seen

⁷⁰ cfr. III.4. de 1ª parte a propósito de Tolkien y la topofilia.

⁷¹ cfr. III.4. de 1ª parte.

Upclose or from a long way off,
 Presents us with at best a rough
 Approximation to the true.
 And yet the snail's, the bird's eye view
 Both serve us better, we may hope,
 That turning round the telescope
 Until what's insular and near
 Seems crisp, definitive and clear
 As in Romance.

(VI, vv. 102-112)

Davie parece decantarse, por el "middle ground" (II, 297) entre el microscopio y la vista microscópica, un "middle ground" en el que caben variaciones: ni excesiva cercanía ("bird's eye view") ni excesiva lejanía ("snail's view"). Es una perspectiva de "cabotaje" en distintos grados. Se niega así a la manipulación subjetiva de la percepción, representada por el giro del telescopio. Desconfía de ello, pues:

Romance, though charming.
 Seeming, gratuitous and disarming,
 Has in fact an end in view
 Not always good for me or you.

(VI, vv. 112-119)

Como a modo de ilustración, en VI, 166-189, compara las figuras de Jefferson "successful and severe" (VI, v. 178) con Adams "angry head" (v. 183), con "resentful pride" (v. 189) y concluye:

Of course we know which one we like:
 Betrayed, traduced, and with the strike
 Against him always, Adams. Yet
 It's Jefferson we can't forget
 Who, though he never went there, hung
 All Oregon upon a young
 And urgent nation's parlour-wall.
 Our hearts go out to those who fall,
 Success is vulgar. None the less
 A break through into spaciousness,
 New reaches chartered for the mind,
 Is solid service to mankind.

(VI, vv. 19-201)

Nótese la ambivalencia: por un lado, sentimentalmente, se prefiere a Adams, por otro, se valora y conmemora a Jefferson, por haber conseguido su meta. Nótese además la contradicción de Davie: en otras epístolas (cf. IV, vv. 71-84) se conmemora la derrota, aquí no. La comedia, por un lado, celebra el fracaso, por otro -quizá por ser grandioso-:

Astringent comedy never flatters
The ruinous Quixotes of their day,
John Franklin or Wolfe Tone or Che,
Too virginal to wed success,
Intact in uneffectiveness.
Nor Carthaginian Hanno nor
Odysseus, prudently inshore,
Their crude technologies unripe
For the deep waters, is his type.
(IV, vv. 104-112)

Davie, una vez más, deja constancia de su atracción/repulsión hacia el romanticismo / modernism y su *ethos* heroico. Lo clásico y lo romántico luchan en él.

A modo de síntesis, esquematizamos en el siguiente cuadro sinóptico las oposiciones planteadas en *Six Epistles to Eva Hesse*.

FORMA CERRADA	FORMA ABIERTA
SINTAGMA linealidad vector distinción mecánico resistente significado relevancia ↓ libertad claridad logos (geografía, historia) verdad logicismo (heteronomía: razón) mayoritario exactitud altruismo ↓ hombre común comedia sentido común ecuanimidad metro (rima)	PARADIGMA ciclicidad espiral <i>continuum</i> espacio-temporal orgánico plástico noticias nivelación ↓ esclavitud oscuridad mythos (imaginación) falsedad esteticismo (autonomía: ley del poema) minoritario inexactitud egoísmo ↓ héroe tragedia (romance) especulación exaltación verso libre

Esta serie de oposiciones recuerda la planteada en el análisis de “Homage to William Cowper”⁷². Si tenemos en cuenta que Davie en TTE, 200 asocia versolibrismo a improvisación y musicalidad y metro a construcción y arquitectura, acabamos de comprender cómo estas oposiciones se encuadran en su dicotomía clasicismo = racionalidad = construcción (arquitectura) / romanticismo (simbolismo, *modernism*) = irracionalidad = destrucción (música). Aquí, sin embargo, lo otro está personificado: es la forma abierta norteamericana iniciada por Pound y continuada por Olson y sus seguidores.

⁷² Cfr. 1.1.1. de 2ª parte.

Allí había aprensión a lo otro, aquí hay afecto. La preocupación por la forma abierta es buena prueba de lo presente que la tiene Davie.

II.5.2. Observaciones al análisis de *Six Epistles to Eva Hesse*.

II.5.2.1. Observaciones estilísticas.

Dada la preocupación por la forma abierta a lo largo de las epístolas, podemos afirmar que —pese a las apariencias— *Six Epistles to Eva Hesse* supone formalmente, a nuestro modo de ver, la consolidación en Davie de las técnicas del *modernism*. Davie polemiza con él, pero hay una duplicidad. La forma externa es distinta a la del *modernism*, pero la forma interna, en gran medida, no. Externamente, Davie utiliza los metros y la rima, y no el verso libre, pero internamente —con la importante diferencia de no romper la sintaxis y no recurrir a la diversión irracional— nuestro autor emplea extensamente yuxtaposiciones espaciales y temporales y la inserción de elementos heterogéneos en un mismo poema. Ese, como nos decía en las notas, era el objetivo: demostrar que una forma tradicional puede abarcar tanta variedad de tiempo, espacio y acción como la forma abierta.

Davie lo demuestra, con lo que, explícitamente, acepta la ruptura de las unidades neoclásicas de lugar, tiempo y acción. Se mantiene una continuidad sintáctica, pero ésta, más que una estructura, es un hilo en donde se ensartan distintos temas. No es ese “binding” que Davie defiende en sus escritos teóricos. Señalemos que, sin embargo, en esta polémica contra la forma

abierta del *modernism*, Davie es presa —a nuestro juicio— de varias confusiones que señalamos a continuación:

1. Confusión de las nociones de trascendencia e inmanencia. Davie en I, 41-42 critica la forma abierta y escribe: "Transcending fine, but then we might / As well get what's transcended right". Esta afirmación supone, para nosotros, una contradicción. Trascender es superar un nivel, ir más allá. No se puede trascender algo (en este caso la historia, la linealidad), apegándose a ello, quedándose en la inmanencia de ese algo. La forma abierta surge, precisamente, para trascender esa linealidad temporal. Hacer este planteamiento de la forma abierta supone un formalismo, quedarse en la forma y no penetrar en el significado —en la función psíquica— de esa forma. Nosotros, con Bousoño, (1985, II: 135), sostenemos que "al leer poesía, jamás recibimos verdades" y que "el poema... jamás puede comunicarnos 'verdades', sino sólo 'verosimilitudes' " (p. 136). "En el poema —nos dice— "la verdad de lo dicho no importa", "las leyes del arte no son las leyes que rigen la vida. Las leyes de la vida exigen lo posible; las del arte, lo verosímil" (p. 139). Esto nos lleva a la segunda confusión de Davie.
2. Confusión de lo racional y lo razonable. En II, 239 se critica la forma abierta diciendo que "Here the surreal is true". Si aceptamos que el poema no comunica verdades, esta aseveración está de más. Refrendamos de nuevo a Carlos Bousoño (1985, II: 142), cuando afirma:

No hay ningún poema que carezca de sensatez, en cuanto que su contenido, o sea, lo que el poema, acaso con rodeos y a través de figuras retóricas, nos está diciendo o subdiciendo, expresa únicamente lo posible, que es, siempre y por esencia, inteligible lógicamente.

Naturalmente, sostener que todo poema sea *razonable* es, en nuestra intención, bien distinto, a pesar que sea *racional*. El contenido de un poema nunca es racional por entero, y con frecuencia ni siquiera lo es en ninguno de sus inmediatos elementos constitutivos, acaso sólo emocionales; pero aun en ese caso límite, tal emotividad se refiere, a través de lazos impalpables, a un núcleo significativo que en el momento de la lectura, y por tanto también en el anterior momento creador del poema, no percibimos con nuestra mente, pero que con posterioridad al acto estético es siempre capturable por ella.

Esto nos lleva a la tercera confusión de Davie.

3. Confusión de subjetivismo con solipsismo. Davie, en III, 70-72, critica la forma abierta y escribe: "five-lane free-verse highways for / Egotists to roar along / In self-enclosed unmeasured song". Davie ve la forma abierta como solipsista y no respetuosa con el mundo. Desde nuestro punto de vista (bousoñiano) hemos visto que ese subjetivismo no es solipsista pues, dadas las asociaciones comunes a una cultura y a la especie humana, el poema puede comunicar a todos. Esto nos lleva a la cuarta confusión de Davie.

4. Confusión de objetividad con newtonianismo. Davie, a lo largo de todas las *Epistles*, defiende la forma lineal como objetiva, por atenerse al transcurrir del tiempo y desarrollo de los acontecimientos en la naturaleza. Frente a ella, la forma abierta adultera esta objetividad. Cabe señalar, que esta concepción del tiempo como algo puramente objetivo es newtoniana.

Según Einstein [1992: 135], "It is characteristic of Newtonian physics that it has to ascribe independent and real existence to space and time as well as to matter" (p. 135). Según otro físico, el premio Nobel Heisenberg [1973: 18-19], la ciencia atómica "ne peut plus parler

simplement d'une nature 'en soi'. Les sciences de la nature présupposent toujours l'homme, et comme l'a dit Bohr, nous devons nous rendre compte que nous ne sommes pas spectateurs mais acteurs dans le théâtre de la vie".

Tenemos, pues, que, desde nuestra perspectiva:

1º) Las leyes del arte no son las de la vida. Con ello la forma abierta es admisible y no es falsificadora, puesto que no aspira a una verdad.

2º) Aun admitiendo que las leyes de la vida rijan en el arte, las propias leyes de la vida —tal como las explica la ciencia moderna— contemplan la imposibilidad de predicar una objetividad epistemológicamente pura y totalmente independiente del observador. La física, claro está, no es la literatura, y la subjetividad a la que se refiere la ciencia es la relatividad, del estado de movimiento o reposo del observador, no la subjetividad del individualismo o irracionalismo poético. No obstante, se puede ver en la forma abierta una textualización literaria de ese principio científico de la relatividad general (bajo forma de subjetivación). Bousón, de hecho ve en el irracionalismo de la poesía contemporánea (1985, II: 240-244) la manifestación externa del individualismo entendido como confianza en las dotes humanas y, entre estas, en primer término la razón. Esto nos lleva a la quinta confusión de Davie.

5. Confusión general sobre la modernidad.

Es la de Davie una confusión general, consistente en agrupar indiscriminadamente distintas doctrinas (políticas, estéticas) o disciplinas (psicológicas) surgidas en la modernidad. En las *Six Epistles to Eva Hesse* Davie pone en la picota el romanticismo (con su grandilocuencia y culto al héroe); al socialismo (el "Welfare State" de Inglaterra de los sesenta), al psicoanálisis (en su alusión a los arquetipos), a la tradición poética surgida del simbolismo (en la práctica de la forma abierta). Todas estas manifestaciones de la modernidad no se distinguen entre sí, sino que se agrupan confusamente, haciéndose equivalentes, en el papel de antagonistas a la linealidad, la razón y el clasicismo. Esto supone disolver la especificidad de cada una de ellas (en su agrupación indiscriminada) y (en su negativización sumaria) un estudio superficial de las mismas, producto posiblemente de prejuicios subjetivos. Por otra parte, la positivización sumaria de unos elementos y la negativización de otros resulta un tanto maniquea.

Todas estas confesiones son, a nuestro juicio, reflejo del conocido debate interior de Donald Davie. Si tanto lucha contra el *modernism* es porque, como señala Bernard Bergonzi (1977: 346), lo tiene dentro de sí. El desearía poder trascender esa linealidad y, en la medida que puede lo hace. Le fascina —como también señala en el poema— la dimensión mítica, pero su imperativo moral le hace censurar la dimensión irracional y subjetiva. Anticiparemos que sólo cuando esa trascendencia se presente "objetivada" en la forma de

doctrina religiosa podrá Davie utilizar, tal como ocurre en *To Scorch or Freeze*, la forma abierta.

II.5.2.2. Observaciones semánticas.

Semánticamente, vemos igual que como en *Los Angeles Poems*, que Davie se siente atraído por lo que él llama ironía histórica. Como en “Trevenen”, “Vancouver”, “Lady Cochrane”, las figuras históricas que aparecen en las epístolas, a excepción de Jefferson, son personajes con destino trágico o héroes no reconocidos u olvidados. Letitia Mactavish, La Pérouse, Cook, De Langle, Marion du Fresne, Henri de Tonty, John Adams, John Ledyard, Landor, Pound: estas figuras tienen de común cierta dimensión quijotesca. Davie las trata, como Cervantes a su héroe, con *humour*. La función del *humour*, de la comedia es, para nosotros, distanciar al poeta de sus sentimientos. En el chiste, según Bousoño [1986, II: 461] “debemos asentir al *disentimiento* con que el 'autor' se *distancia* de su personaje. Se trata..., pues, de un asentimiento al 'autor' y de un disentimiento al personaje distraído, rígido o mecánico creado por el autor”. Señalemos que este distanciamiento le permite a Davie alejarse de esos sentimientos y mantener su decoro en la “cosmic... irony... the stance of reality as it confronts us” (THBP, 33).

¿Por qué, cabe preguntarse, esa necesidad de distanciamiento? Si examinamos la naturaleza de esos sentimientos, dicha necesidad se evidencia: la vida, parécesenos decir, es un absurdo. No hay justicia histórica, somos marionetas en un escenario (cfr. la comedia) y no poseemos el control

sobre nuestros movimientos. La historia y la vida nos sobrepasan. Es éste, señalemos, un sentimiento muy romántico. "El mundo se despliega en voluntad insaciable de monstruo ciego", escribió Schopenhauer. Romántica es, también, esa fascinación por el héroe, derrotado o, como en las epístolas, quijote o fracasado. A Davie, que, por su formación, defiende la racionalidad del clasicismo, estos sentimientos le resultan perturbadores: de ahí la necesidad de distanciarse de ellos, de utilizar la comedia, el *humour*. Hasta la propia forma versal —tradicional, lineal— es un profiláctico contra ese sentir.

Vemos así, cómo el debate interno en Davie va *in crescendo*. En su imperativo moral (superyó) racionalista y tradicionalista se oye cada vez con más fuerza la pulsión (ello) romántico-modernista. Esto es comprensible dada la interiorización, y por tanto, psicologización, que hemos detectado en su obra a partir de *Essex Poems*. A pesar del uso de formas clásicas, esta interiorización supone instalarse ya abiertamente en los presupuestos poéticos de la modernidad surgida con la poesía romántica. Su insistencia en la pérdida, en la "caída" de los valores tradicionales es otro tema también romántico. Dado su alejamiento de los valores contemporáneos, en su defensa de la tradición Davie aparece cada vez más como un "ultramontano" quijote inglés predicando en el desierto. En "*The Shires*" intentará construir una "idea" de Inglaterra y en *In the Stopping Train* personalizará explícitamente sus conflictos. En *Three for Water Music*, siguiendo a Eliot, trascenderá la historia por el mito y en *To Scorch or Freeze* culminará su carrera, consiguiendo esa superación de la linealidad temporal mediante la combinación de cristianismo en religión y forma abierta en poesía.

No es de extrañar que su próximo poema largo sea “Petit Thouars” (Guide Michelin)”, una composición escrita en la forma abierta norteamericana en 1972 ó 73. Davie lo publica como rareza en TTC y no lo incluye en sus *Collected Poems*, pero es una prueba de la fascinación y de la relación atracción/repulsión que siente hacia esta poética norteamericana. En el apéndice II, cuadro 3, proponemos un esquema del poema.

II.6. OBSERVACIONES DEL ANALISIS DE “PETIT THOUARS (Guide Michelin)”⁷³

Como los poemas de forma abierta, éste presenta un acceso al mito. Las figuras presentadas (su padre, Petit Thouars, la Gouët) se ven como distintas manifestaciones —metamorfosis— de un mismo arquetipo. De igual manera, el presente y el pasado se alinean en un mismo plano.

Por lo que a la poesía de Davie respecta, se ven aquí actitudes que desarrollará en CP 1983:

- Ansia de cambio, salida de sí: 52-60.
- Sentido de pérdida: 184-192.
- Aceptación de soledad: 259-262.
- Idealización del pasado (padre): 265-268.
- Aceptación de muerte: 273-276.

⁷³ Cfr. Apéndice II, Cuadro 3.

Davie da una pista psicológica a través de la comparación con su padre (282-293), podemos ver la identificación del superyó con la forma.

Cabe señalar que en otros poemas, como en *Six Epistles to Eva Hesse* e "England", Davie también había agrupado elementos heterogéneos, pero al ser la forma no abierta y mantener los nexos sintácticos entre bloques, no se daba plenamente este acceso al arquetipo mítico. Davie articulará ese acceso en *Three For Water Music* y en *To Scorch or Freeze*. Con todo, señalemos que las torsiones y dislocaciones lingüísticas no son tan violentas como las de Eliot en *The Waste Land* o Pound en *The Cantos*. La estructura sintáctica de la frase es discernible. Es la espacialización gráfica especialmente en los bloques (cfr. apéndice II, cuadro 3), y la técnica caleidoscópica lo que Davie toma de esta forma abierta y no, fiel a sus principios, la ruptura sintáctica,.

II.7. ANALISIS DE *THE SHIRES*.

Dada la singularidad de este poemario —un macropoema en cuarenta y dos unidades— lo analizamos de manera distinta.

II.7.1 Presencia del nombre propio

Según Dana Gioia (1983: 104) “‘The Shires’ es ‘a long, epic autobiographical poem in the Poundian manner ... in a Poundian sense ‘The Shires’ is an epic poem. It is ‘a poem containing history’”. Más adelante (1983: 105), explica que “‘The Shires’ is also a poem about the geography of England” y añade que “even this geography reflects Davie's preoccupation with history”. La épica autobiográfica viene dada por el hecho de que “most of the locations explored in the poem are places where something important happened, either in British history or in Davie's own life, or quite often in both”.

Dentro de la obra de Pound, *The Cantos* son, afirma (1983: 104), el modelo del poema: “‘The Shires’ is consciously patterned after Ezra Pound's *Cantos*”. En ambas obras los autores crean, en efecto, una geografía poética personal. No obstante, el alcance y el grado de la influencia poundiana en el poema necesita, sin embargo, ser determinada.

Para Donald Davie, Pound - como Williams y Olson - escribía una poesía “of the noun rather than the verb” (Bergonzi, 1983: 119). En este sentido, tanto *The*

Cantos como 'The Shires' coinciden en explotar poéticamente el poder evocador del sustantivo, especialmente del nombre propio.

La tabla que proponemos en el Apéndice II, Cuadro 2 constituye un listado de los nombres propios que aparecen en el poema, entendiéndose también por tales aquellos a los que, aún no siéndolo en sentido estricto, se les otorga poéticamente en el poema una singularidad referencial. Dichos nombres propios están divididos en tres categorías: nombres geográficos, nombres relativos a la literatura o a la historia y nombres pertenecientes al ámbito de la vida privada de Donald Davie. A fin de indicar el grado de densidad nominal, se computa el número de versos de cada poema y el número de nombres propios que en él aparecen.

De la observación de los resultados de la mencionada tabla, se deduce que en *The Shires*, como en los *The Cantos* hay un “espesor” nominal: un total de 331 nombres propios en 729 versos (un 45,6%). El elemento poético utilizado -el nombre propio- es el mismo. Ahora, hay que determinar si el uso de ese elemento común es también el mismo. Para ello, dado que el nombre propio es capaz de evocar un espacio-tiempo concreto (así se lo utiliza en *The Cantos*), se hace preciso estudiar la presencia de la historia en *The Shires*.

II.7.2. Presencia del elemento histórico

II.7.2.1. Historia Personal.

Dado que la épica para Pound es “a poem containing history” y que en *The Cantos* la historia colectiva se mezcla con la personal, pasamos a examinar la presencia de estos dos elementos en *The Shires*, comenzando por el último.

La historia personal de Davie aparece en el poema, comprensiblemente, en forma de recuerdos. Estos pueden ser recuerdos de amigos, como, entre otros, en “Berkshire”:

And, Michael, one we knew
In Reading, he approved such conversations; ...

In his last months I stood him up for supper.
That night I should have stayed with him I stayed
talking with Cristopher Middleton in town.
(v. 5-6)

Lo mismo ocurre en “Herefordshire”: “At Hay, or near it, 1944 / On winter leave, and walking through the moonlight / The country roads with Gavin Wright” (CP83, 26, v. 1-3) o “Rutland”:

But I remember distinctly, more than once,
Swinging the car at the bend by the railway yards,
In Oakham, Rutland's country town. The last
Time was to see - I think you remember, George,
For your own reasons - paintings by my old
Friend, Bill Partridge.
(vv. 2-7)

o “Shropshire”:

This has to be for my school-chum Billy Greaves
Who surfaced out of the past two years ago,

Breaking his journey to Fiji of one of his leaves;
He spoke to me by phone from San Francisco.
(vv. 1-4)

También pueden los recuerdos hacer referencia a sus familiares, como en
"County Durham":

Driving up from Tees-side
The first and only time,
I had been there before;
I might have been in Goldthorpe.

My cousin kept a shop
For baby-linen in Goldthorpe;
Doing the same in Brighouse
An aunt went out of her mind.
(vv. 1-8)

o "Lincolnshire": "The place to go to see the Gainsborough Lady, / As I remember,
was the Globe in New Street. / Cousin Kathleen, did you ever go there?" (vv. 13-
15), o "Straffordshire": "From years ago I call to mind my father, / flushed and
uncertain, stalling time after time / a borrowed car in Newcastle-under-Lyme," (vv.
2-4)

Los recuerdos pueden también ser exclusivamente individuales. Así
aparecen, por ejemplo, en "Cheshire": "Between Wincle and Congleton silent and
staring, I found / The widow's weeds restorative and fit" (vv. 11-12), o "Derbyshire":
"And I too was Romantic when I strode / Manfully, aged 12, the upland road" (vv. 9-
18) o "Hampshire":

Past that same wood near Wickham, that same year,
My nineteenth autumn, I
Rode the country bus from Winchester
to Collingwood at Fareham.

Alone I'd spent my week-end's leave upon
St Catherine's Hill, upon
Wolvesey Castle, The Cathedral Close;
Seen the Round Table, doubtful.
(vv. 13-20)

Lo mismo ocurre en "Westmorland":

Kendal... Shap Fell...

As on Shap Fell, The only time I was there,
Wind cutting over and snow flakes beginning to sail
Slantwise across, on haulage vans clashing their gears
And me who had walked from Glasgow.
(vv. 1, 6-9)

Si analizamos la función de los nombres propios geográficos en poemas en que, como los citados, se recogen los recuerdos de la vida del poeta, vemos que ellos evocan un espacio-tiempo de manera denotativa. En Reading el poeta conversó con Michael, en Derbyshire montaba con doce años en bicicleta por Via Gellia, en Goldthorpe su primo tenía una tienda, en 1944 caminó con Gavin Wright por Hay, cuando estuvo en Shap Fell nevaba. Los nombres propios tienen, por así decirlo, una misión cartográfica: sitúan en un atlas —como en un eje de coordenadas— una localidad o una persona: "en el espacio X ocurrió Y a la persona Z". La función de los nombres propios en los poemas que recogen la historia personal de Davie es pues, denotativa.

II.7.2.1. Historia colectiva.

II.7.2.2.1. *Historia literario-artística*

En *The Shires* abundan los nombres propios referidos a la historia política o a la literaria. Comenzamos por esta última.

El poema "Cambridgeshire" está íntegramente dedicado (vv. 1-30) a la evocación de autores y pone en boca de los mismos un pequeño parlamento:

Housman came, savage recluse,
Lover of boys.'To be sure,
That also I endure,
 Yet not from there
Blows into Whewell's Court
 an air that kills'.

Came wincing Gray:'Why that
Libertine over the way,
Smart of Pembroke, should
 have had the luck
 of running mad
Is more then I can say?'

Smart stares at William Blake:
'Mad? Mad as a refuge
 merely from Locke.
Shame on the subterfuge!
 Let the wind pluck
Your wits astray, *then* talk!'

And Blake: 'I accept the reproof.
Better be sane like Housman
Than under Bedlam's roof,
Self-soiled, wind-plucked. And yet
 I think it's not
 an airless place?'

Smart, bray all of them, look:
The face of Harold Monro!
'An air that kills? At all
 events an air!'
Tuneless, he growls from Caius
 in his despair.

Aquí el nombre propio sirve, como se ve, para introducir una conversación imaginaria.

En "Cheshire" (CP83, 19) se lee:

And Mr. Auden, Whom I never knew,
Is dead in Vienna. A post-industrial landscape
He celebrated often, and expounded
How it can bleakly solace. And that's true.
(vv. 13-16)

Aquí, "Mr. Auden" introduce una referencia que es un recordatorio de la obra de dicho autor, e introduce, a la vez, una valoración de lo evocado en ella.

En "Dorset" encontramos también una referencia-recordatorio, seguida de una valoración personal de lo evocado: "John Fowles' book, *The French Lieutenant's Woman*: / 'A grand ebullient portrait certainly' / Of Thomas Hardy's country" (vv., 1-3).

El mismo carácter tiene el uso del nombre propio en "Essex": "Constable's country merits. / Better than I can give it" (vv. 13-14), o en "Hampshire": "My sixth-form prize from the North / Was Ronald Bottrall's *Festivals of Fire*, / ... / Verses and books, 'argute' and Camelot." (vv. 2-4, 25)

Lo mismo podemos decir de los nombres propios en "Herefordshire": "I read that later, out of Juvenal" (vv. 7) o en *Huntingdonshire*: "Huntingdon's bard, androgynous William Cowper, / Announced it to us all:" (CP83, 28, vv. 17-18), o en *Leicestershire*:

But I.A. Richards on Shelley
Was an obfuscating splendour.

Equally there in Leicester
I listened to the aureate
Archaic tongue of Blunden,
Who through his spell as Laureate
Of Oxford smiled and was speechless.
(vv. 4-10)

...

At Loughborough, I remember
A man too little regarded
(Dead since), V.C. Clinton-
Baddeley afforded
Several views of Yeats.
(vv. 16-20)

Referencias-recordatorio, seguidas de valoración de lo evocado, son las que también encontramos en "Monmouthshire":

For the Silurist
Self-styled, for Henry Vaughan, both
Unthinking pronouns missed
The peaceful point three hundred years ago.
(vv. 3-6)

Análogas referencias hallamos en "Northumberland": "Johnson's pentameters, nailed by the solid *ictus*; / 'Felt percussion of the marching legions'." (vv. 1-2)

Meras referencias-recordatorio las hallamos en "Shropshire": "Would reminiscences have turned to Clun, / Clungunford, Clunbury, and Housman's rhyme?" (vv. 6-7), o en "Staffordshire": "The jaunty style of Arnold Bennett's 'Card'..." (v. 1). Lo mismo se puede decir de los nombres propios en "Surrey": "Who now reads Thomson or Collins?" (CP83, 38, v. 1), o en "Warickshire": "Shall we / Say that much or in / The Shakespeare country can we?" (vv. 10-12), o en

"Wiltshire": "The distance: Jude the Obscure / Approaching, on Salisbury Plain" (p. 40, v, 15-16).

En "Suffolk" la referencia-recordatorio va seguida, como en "Monmouthshire" o "Leicestershire", de la valoración —aquí implícita— de lo evocado, en este caso el arte de Gainsborough:

Gainsborough might have painted him, with his
Wife and children and a sleek retriever
(Thomas Gainsborough, born at Sudbury)
In a less glaring light, a truer one.
(vv. 18-21)

Recapitulando lo expuesto, podemos afirmar que la función predominante de los nombres propios pertenecientes a la historia literaria o artística en *The Shires* desempeñan la función de referencia-recordatorio, pudiendo ésta ir seguida o no de una valoración personal de lo evocado.

II.7.2.2.2 .Historia política

El primer poema del libro, "Bedfordshire", nos ofrece ya unos nombres propios relativos al ámbito de la historia política: "Our swords for Calvin and the Winter Queen, / The ancient frail collaborating Marshall!" (vv. 10-11)

El autor, como vemos, se limita a enunciar los nombres de dichos personajes históricos. La función de los nombres propios es aquí, como en los casos anteriores, introducir una referencia-recordatorio.

En "Devonshire", tenemos referencias-recardatorio seguidas de valoración de lo evocado. Dicha valoración es implícita en: "Drake, Hawkins, all that semen / Has left no stain! (vv. 2-3) y explícita en: "Drake, / This is the freedom that you sailed from shore / To save us for?" (vv. 16-18).

En "Lancashire", el nombre propio de "the Chevalier" se inserta en un pequeño episodio de narración histórica:

And a troop of Catholic gentry
Mustered from manors near
Rode hopelessly to Preston
To join the Chevalier.
(vv. 17-20)

El poema "Norfolk", por su parte, está íntegramente (vv. 1-18) dedicado al recuerdo de próceres históricos, con una alusión a la literatura (Pope):

An arbitrary roll-call
Of Worthies: Nelson, Paine,
Vancouver, Robert Walpole.

Vancouver, stolid Dutchman
Born at Lynn, forgotten;
Too much the flogging captain.

Walpole: heaven-high smell of
White-wash on tainted beef,
Piquant in learning's nostril.

(Unprinciple, vindictive,
All that Pope said, and worse
Confirmed, and spelt as virtue)

But Nelson and mysterious
Tom Paine, baleful in Thetford,
Napoleonic portents...

Who answers for the double
Aspect of genius, arcing
From Corsica or Norfolk?
(vv. 1-18)

La utilización de los nombres propios en el poema es, como se ve, la ya conocida en otros casos: referencia-recordatorio ("Vancouver", "Walpole",

"Nelson", "Paine") seguida de una valoración de lo evocado ("stolid Dutchman", "Heaven-high smell of/White-wash", "mysterious Tom Paine"), llegando incluso a valorarse lo que Pope escribió al respecto como "unprincipled, vindictive".

En "Northamptonshire" se halla también una referencia-recordatorio seguida de una valoración, aquí algo escéptica, de lo evocado:

To William Law! Well, later on I leamed
To gut that author for my purposes.

Questions remain, however. William Law,
Saint of the English Church... And What is sainthood?
(vv. 7-10)

En "Northumberland", el nombre propio sirve para recrear un episodio histórico: "Centurions with their centuries, some thousands / - A decimal system drills to a count of ten - / Barked to a halt when Aneurin numbered the dead." (vv. 5-7).

En "Oxfordshire" el nombre propio tiene la función, ya conocida, de introducir una referencia-recordatorio seguida de una valoración de lo evocado:

Baptists though we were, I knew from childhood
Latimer's words, and knew the fire he meant:
Godly work, the pious Reformation.

...

Dead for a country, dead for a Constitution
(Allende, in his mouth the emptied chamber
Of prompt and fluent deputies), were these
Crucifixions? They were suicides.
(vv. 6-8, 13-16)

En "Somerset", tenemos referencias-recordatorio de tres nombres propios relativos a la literatura insertados en una valoración -en forma de pregunta- de la evocación de un nombre histórico:

Could
 William Pitt have depended
 for his intelligence on
 a coterie in Racedown:
 Coleridge and Southey, Wordsworth?
 (vv. 5-9)

En "Suffolk", se lee también una referencia-recordatorio a un nombre literario insertada en una evocación valorativa - sorprendentemente extensa - suscitada por un nombre propio histórico:

Something gone, something gone out with Nelson,
 With him or by him. Something in its place:
 A Dynamo! Broke of the Shannon takes,
 Crippled in his retirement, a sedate
 Pride in totting up the butcher's bills
 Of single-ship engagements, finds him own
 (His head still singing from an American cutlass)
 The bloodiest yet. Audacity of Nelson
 Sired Broke and calloused him; Jane Austen's hero,
 Honourable, monogamous and sober,
 Gunnery-expert, servant of the state,
 His small estate was somewhere here, in Suffolk.
 A better image should be found for it.
 (vv. 1-13)

En "Worcestershire" encontramos de nuevo una referencia-recordatorio: "Maria Theresa, I addressed you as, / Imperial sorrow." (CP83, 47, v. 7-8). En "Yorkshire", el poema dedicado al condado natal de Donald Davie, encontramos los nombres propios geográficos, históricos y literarios como referencia-recordatorio marcados por una evocación, a veces valorativa, intensamente personal:

Alix, Kate, Eleanor, Anne - Angevin names -
 You were not my hopscotch-mates; but Rhoda,
 Thelma and Mona. Enormous their mottled
 Fore-arms drove flat-irons later, strove with sheets
 In old steam-laundries. There the Saxons queened it
 No less the Elfridas, Enids, many Hildas.

...

Where is the elf-queen, Where the Beldam Belle Dame?
 Feyness of the North, kelpie of some small beck
 In a swale of marble swirls over Durham,

Irrigates Elmet, combs the peat in Ewden.
And I have no faith in that: *le fay* thinned out
Into a pulse in the grass, St. Winifred.

Eleanor rather, Alix, ladies of Latins,
I call you down. (And Mary, Mother of Heaven?)
Justice and Prudence (Prue, and name not given
North of the Trent), Courage and Temperance were
Your erudite names, mothers of Latin earth.
What *royaume* of earth, elf-queen did you sway ever?
(vv. 16-21, 28-39)

Recapitulando lo expuesto, podemos afirmar que la función predominante de los nombres propios pertenecientes a la historia política en *The Shires* desempeñan, como los nombres propios pertenecientes a la historia literaria o artística, la función de referencia-recordatorio que generalmente va, en el caso de la historia política, seguida de una valoración de lo evocado.

Teniendo todo esto en cuenta, podemos deducir que los nombres propios que pertenecen al ámbito de la historia en *The Shires* tienen la función de referirse a un determinado personaje para así recordar "a X que vivió en el tiempo Z". Ese recordatorio es, pues, denotativo. La personalización de la evocación suscitada por el nombre en cuestión se realiza, cuando se hace, de manera explícita, a continuación del mismo.

Si además tenemos en cuenta que la función de los nombres propios relativos a la historia personal de Davie tenían también una función denotativa, se puede deducir que la función del nombre propio en *The Shires* es la de evocar denotando.

Determinando esto, podemos comprobar que, si bien Davie en *The Shires* y Pound en *The Cantos* hacen uso del mismo elemento - el nombre propio -, este uso es distinto. Davie, fiel a su poética tradicional, escribe una poesía no “of the noun”, sino “with many nouns”. En ella, en cosonancia con su pensamiento poético, el eje sintagmático prima sobre el paradigmático. El nombre denota un determinado espacio-tiempo o persona en espacio-tiempo según las reglas referenciales establecidas en el código lingüístico común. Si este nombre propio suscita una evocación de carácter personal, ésta se nos dice explícitamente a continuación. Pound, en cambio, de acuerdo con la poética del *modernism*, hace un uso en cierto modo connotativo del nombre propio en *The Cantos*. Su poesía sí es “of the noun” y en ella prima el paradigma sobre el sintagma y, consecuentemente, es el lector el que debe descubrir las conexiones que se dan implícitamente entre los distintos nombres propios evocados.

En consecuencia, la influencia poundiana en cuanto al nombre propio se limita a la dotación de un instrumento —el nombre propio— que ambos utilizan. El uso que de él hacen es bien distinto. A pesar de esto, queda por examinar la presencia en *The Shires* de otro recurso muy abundante en *The Cantos*: la intertextualidad.

II.7.3. Intertextualidad

La intertextualidad, el uso de textos de otro escritor, desempeña un papel importante en *The Cantos*. En *The Shires* se hace presente mediante la expresión gráfica del uso del entrecomillado y letra cursiva. Dado que una variante de la intertextualidad, la interlingualidad (el uso de vocablos de otra lengua), es de capital importancia en *The Cantos*, vamos a examinarla antes que la intertextualidad propiamente dicha.

II.7.3.1. Interlingualidad.

Atendiendo a la lengua objeto de uso, podemos dividir la interlingualidad en francesa, latina e italiana.

II.7.3.1.1. *Interlingualidad francesa.*

En “Bedfordshire” tenemos un ejemplo de interlingualidad francesa en una cita en francés en aposición: “My daughter-in-law has studied for her thesis / The Protestant Right in France between the wars, / *L'Association Sully*.” (vv. 6-8) Al estar en aposición, las palabras en francés explican el contenido del enunciado precedente y sirven de bisagra para la introducción del enunciado siguiente: “Bedfordshire / Might nurse an English counterpart of that.” (p.17, v. 8-9) Como ambos enunciados —el precedente y el siguiente— están en relación directa con el resto del poema, podemos afirmar que las palabras en francés desempeñan la función de ser una pieza más en el desarrollo orgánico y cohesivo del poema.

Lo mismo podemos decir de los otros casos de interlingualidad francesa que aparecen en el poema "Yorkshire". Ellos también son una pieza más en el desarrollo orgánico y cohesivo del poema: el hecho de que estas palabras estén escritas en francés obedece a una voluntad de precisar lingüísticamente una referencia conceptual en el marco espacio-temporal al que se alude en el texto:

Alix, Kate, Eleanor, Anne -Angevin names-

...
There the Saxons queened it
No less -the Elfridas, Enids, many Hildas.

...
Where is the elf-queen? Where the Beldam Belle Dame?
Feyness of the North, Kelpie of some small besk
In a swale of marble swirls over Durham,
Imigates Elmet, combs the peat in Ewden.
And I have no faith in that: *Je fay* thinned out
Into a pulse in the grass, St. Winifred.

Eleanor rather, Alix, ladies of Latins,
I call you down. (And Mary, Mother of Heaven?)
Justice and Prudence (Prue, a name not given
North of the Trent), Courage, and Temparence were
Your erudite names, mothers of Latin earth.
What *royaume* of earth, elf-queen, did you sway ever?
(vv. 16, 20-21; 28-39)

II.7.3.1.2. Interlingualidad latina.

En el mismo poema, "Yorkshire", y en la estrofa siguiente a la que acabamos de citar, tenemos dos ejemplos de interlingualidad latina en *The Shires*:

Charites or *Gratiae*, the Graces,
Lemprière says, 'presided over Kindness',
Each dam in her own kind fructive. Only two.
(Three came later). Two: *Hegemone*, the Queen,
And *Auxo*, Increase. Queen of Elfland, in what
Assize did you sit, what increase ever foster?
(vv. 40-45)

La función de la palabras en latín —si bien *Hegemone* y *Charites* son de origen helénico —es la ya vista en los casos anteriores: precisar lingüísticamente una referencia conceptual en el marco espacio-temporal al que se alude en el texto.

II.7.3.1.3. Interlingualidad italiana.

En "Gloucestershire" se halla el ejemplo de interlingualidad italiana:

Parochialism therefore,
Though of a Tuscan kind,
Discovers in the practice
Of this one homely art
The measure of *civiltà*.
(CP83, 25, v. 6-10)

La función aquí de la palabra en italiano - aunque no se alude a Italia en el poema - es también de precisar lingüísticamente, por prurito de exactitud, una referencia conceptual.

Recapitulando lo dicho, podemos afirmar que:

- 1) La interlingualidad en *The Shires* presenta poca variedad cualitativa al reducirse a tres lenguas (francés, latín e italiano).
- 2) La interlingualidad en *The Shires* presenta escasa frecuencia cuantitativa (3 palabras en francés, 4 en latín y 1 en italiano).
- 3) La interlingualidad en *The Shires* presenta una concentración distributiva (de las 8 palabras en lengua extranjera, 6 se encuentran en el poema "Yorkshire").

- 4) La interlingualidad en *The Shires* es un instrumento de precisión lingüística de una referencia conceptual cuyo marco espacio-temporal puede ser aludido en el poema. La intertextualidad en *The Shires* es, pues, una pieza más insertada en el engranaje que es el desarrollo orgánico y cohesivo del poema.

Teniendo esto en consideración, la diferencia con *The Cantos* en cuanto a calidad, cantidad, distribución y uso de la interlingualidad no puede ser mayor ya que:

- a) En *The Cantos* la variedad lingüística es muy amplia inglés, francés, provenzal, castellano, italiano, griego y chino aparecen en sus páginas.
- b) La frecuencia cualitativa de la interlingualidad en *The Cantos* es alta: los textos en otros idiomas (lenguas distintas del inglés) son muy numerosos.
- c) La distribución de la interlingualidad en *The Cantos* es casi universal: casi todos los poemas cuentan con algún texto - breve o extenso - en otro idioma.
- d) La interlingualidad en *The Cantos* no precisa lingüísticamente una referencia conceptual, sino que presenta inmediatamente un elemento cuya referencia conceptual y marco espacio-temporal han de ser precisados por el lector. La interlingualidad en *The Cantos* no es una pieza más insertada en el desarrollo orgánico y cohesivo del poema, sino que constituye uno de los mecanismos articuladores de un poema orgánico y no cohesivo.

La influencia poundiana en *The Shires*, en lo que a interlingualidad respecta es, pues, insignificante: si bien, como ocurría con el nombre propio, ambos utilizan un instrumento común, el uso que hace Davie de la interlingualidad es tan poco variado, tan escaso, tan concentrado y tan distinto al de Pound, que se puede afirmar que el alcance y grado de la influencia poundiana en este sentido es casi nulo.

II.7.3.2. Intertextualidad propiamente dicha.

La intertextualidad propiamente dicha viene en *The Shires* expresada gráficamente por un entrecomillado que, a veces, lleva aparejada la cursiva.

En "Cambridgeshire" - poema transcrito páginas atrás - el entrecomillado sirve para introducir un intertexto imaginario que el autor pone en boca de autores allí mencionados: Housman, Gray, Blake, Smart y Harold Monro. El intertexto en el cuerpo del poema, es, pues, una creación autorial. En el exordio en cursiva sí se encuentra un intertexto *sensu strictu*: "An air that kills"- Housman" (CP83, 18). La cita que se repite en la primera y última estrofa, en boca de Housman y Harold Monro, respectivamente, sirve para dar lugar al desarrollo del poema.

En "Cornwall" el encabezamiento, "(*Treasure Island*)" (CP83, 20), lleva el título, en cursiva y entre paréntesis, de una famosa novela de aventuras de R. L. Stevenson. Este encabezamiento evocativo sirve de instrumento creador del contenido del poema (la sensación de irrealidad). Así, la fantasía evocada por el

título se recoge al comienzo mismo del texto: "Cornwall, the unreality / of Cornwall" (vv. 1-2). En esta línea, se evocan la memoria del autor los novelistas nativos: "Cornwall, the fabulous wreckers / of Cornwall novelists" (vv. 10-11).

Función estructural presentan también los entrecomillados en "Derbyshire":

Only the name of 'Via Gellia' jarred;
It seemed to mean a classical boulevard
With belvederes at intervals. I swelled
My little chest disdainfully, I 'rebelled'!
(vv. 11-14)

Aunque, en rigor, 'Via Gellia' y 'rebelled' no son intertextos en el sentido de que esas palabras no están tomadas de otro autor, sí las podemos considerar intertextos, en sentido amplio, en la medida en que nos devuelven al ámbito primigenio de referencia - el texto original - de los nombres: la geografía italiana en el caso de 'Via Gellia' y el diccionario en el caso de 'rebelled'. Decimos que su función es estructural porque, al hacer tomar al lector conciencia de su ámbito originario mediante el entrecomillado, sirven para estructurar el texto: "Via Gellia" desencadena el segundo y parte del tercer verso de la estrofa y 'rebelled' recoge en sí la última oración gramatical de la misma.

En "Dorset", la intertextualidad sirve para iniciar el desarrollo temático del poema:

John Fowles's book, *The French Lieutenant Woman*:
'A grand ebullient portrait certainly'
Of Thomas Hardy's country, where however
I would not strike such sparkles.
(vv. 1-4)

En "Essex", al igual que en "Derbyshire", el entrecomillado sirve para devolver al lector al ámbito primigenio de referencia. Al igual que en dicho poema, la función es estructural. El intertexto recoge, por contraste, lo precedente y sirve de pie para iniciar la estrofa siguiente:

Sooner or later the whole
Cloth of the language peels off
As wall paper peels from a wall,
However it 'hangs together'!

With Essex moreover the case is
Especially grievous: hope,
Disappointment, fatuous shocks
And surprises pattern the fabric.
(vv. 5-12)

En "Hampshire", como en "Dorset", la intertextualidad sirve para iniciar el desarrollo temático del poema:

'Our argute voices vied among the bracken'.
My sixth-form prize from the North
Was Ronald Bottrall's *Festivals of Fire*,
My own precocious choice.
(vv. 1-4)

Más adelante en el mismo poema, el entrecomillado sirve —como en "Derbyshire"— para devolver una palabra a su ámbito primigenio. Al igual que allí, ese intertexto es parte de la estructura del poema:

An educated girl, she recognized
The bracken where we stood
Alone together in a woodland ride,
And took 'argute' on trust.

Past that same wood rear Wickam, that same year,
My nineteenth autumn, I
Rode the country bus from Winchester
To 'Collingwood' at Fareham.
(vv. 9-16)

Verses and Gods, 'argute' and Camelot.
I could correct that Hampshire, but shall not.
(vv. 25-26)

En "Herefordshire" el intertexto, como en otras ocasiones, recoge el enunciado anterior y sirve para introducir el posterior:

I sealed
with a prompt fear the calssical commomplace:
'As one who walks alone at night and fears
each brigand bush, each clump a nest of spears...'
I read that later, out of Juvenal.
(vv. 3-7)

En "Kent", una vez más, se halla un ejemplo de palabra entrecomillada que participa en la estructura del poema devolviendo el vocablo a su ámbito original.

Chatham was my depot,
Chatty Chatham, 'chatty'
Meaning squalid. So it
was,.
(vv. 1-4)

El mismo uso se encuentra en "Middlesex": "Thus, home she said was Middlesex, though Wembley / I should have named, indifferently, as 'London'" (vv. 13-14) y en "Monmouthshire": "The colonist's 'they' that needs no antecedent; / And as self-evident for the colonized— / Both mouths remorseless." (vv. 1-3)

En "Northumberland", de manera análoga a otros poemas, el exordio " / *hear Aneurin number the dead'- (Brigg Flatts)*" (p. 33) sirve para presentar el contenido temático luego desarrollado en el poema, en donde, a su vez, encontramos un intertexto que, como otros, tiene una función estructural:

Johnson's pentameters, nailed by the solid *ictus*,
'Felt percussion of the marching legions'.

Late excavations on the Wall report
The garrisons lived there in their excrement;.
(vv. 1-4)

En “Nottinghamshire” el intertexto, aquí el título de una novela, desempeña la misión, también estructural, de evocar un contenido temático relacionado con los enunciados anteriores y posteriores:

But now she could take no more
of us, and of our baby.

In the country of *Sons and Lovers*
we think we know all too much
about the love of mothers.
(vv. 15-16, 17-19)

En “Oxfordshire” el intertexto inicia el desarrollo temático del poema.

'Start such a fire in England, Master Ridley,
As shall not be put out' - the coupled martyrs
That Oxford steers by in its Morris Minors
Fried for a quibble in Scripture or Canon Law!
(vv. 1-4)

En “Shropshire”, como en casos anteriores, el entrecomillado nos devuelve al ámbito primigenio de referencia de los nombres con la conocida función estructural. Así, el intertexto da pie para proseguir el enunciado y recogerlo al final de la estrofa:

If we had (we agreed upon 'next time'),
would reminiscences have turned to Clun,
Clungunford, Clunbury and Housman's rhyme?
(‘Quietest places’, he called them, ‘under the sun.’).
(vv. 5-8)

En “Somerset”, la cita recoge —también con función estructural— el enunciado anterior: “Antennae of the race, / ‘the damned and despised *literati*...” (vv. 1-2) y posibilita el desarrollo temático posterior tal, como se ve en la cita de página atrás.

En "Staffordshire", presentando el tema, el intertexto, casi inicia el poema y, asimismo, lo concluye, dándole una mayor rotundidad: "The jaunty style of Arnold Bennett's 'Card'... / From years ago I call to mind my father, [...] / who had sung as a young man, 'I was one of the knuts'." (vv. 1, 2, 5)

En "Sufflok" el entrecolillado, como en otras veces, nos devuelve al ámbito primigénio del vocablo, con la consiguiente función estructural ya conocida:

My education gave me this bad habit
Of reading history for a hidden plot
And finding it; invariably the same one,
Its fraudulent title always, 'Something Gone'.
(vv. 14-17)

En "Surrey", el exordio "*'In yonder grave a Druid Lies'- ('Ode on the Death of Thomson')*" (CP83, 38), introduce nombres que se citan a renglón seguido: "Who now reads Thomson or Collins?" (CP83, 38, v. 1). A continuación, otro intertexto presenta una actitud, la observación: "'Conifer country of Surrey', / wrote Betjeman, 'approached through / remarkable wrought-iron gates'." (vv. 2-4). Dicha actitud será mencionada, junto al afecto —el sentimiento que evoca el exordio— en la estrofa siguiente: "No missing the affection / there, nor the observation. (vv. 5-6).

La cita final recoge el contenido de ambas y se relaciona con el río Támesis de la estrofa precedente:

But on the Thames at Richmond
less tenderly, an eye for
the general more than the pungent
had lifted it to grandeur:

'Suspend the dashing oar'.
(vv. 7-11)

El intertexto en "Surrey" tiene, pues, la función estructural ya conocida de ser un instrumento que "teje" o une distintas partes del texto.

En "Sussex" el entrecomillado, como otras veces, nos devuelve al ámbito primigenio de la palabra y, estructuralmente, da pie al enunciado siguiente:

'Brain-drain' one hears no more of,
And there's no loss. There is
Another emigration:
Draining away of love.
(vv. 17-20)

En "Yorkshire", es una señal vial perteneciente al ámbito onírico el intertexto:

Which of you all
In my dishonourable dreams sits smiling
Alone, at dusk, and knowledgeably sidelong,
Perched on a heap of stones, where 'Dangerous' says
the leaning board, on a green hill of Brough?
(vv. 23-27)

En el último poema, más adelante, el intertexto desarrolla el enunciado anterior y sirve de pie al posterior: "Charites or Gratiae, the Graces, / Lemprière says, 'presided over kindness', / Each dam in her own kind fructive." (vv. 40-42)

Recapitulando lo dicho, podemos afirmar que la intertextualidad propiamente dicha en *The Shires*, aun cuando se trate de un entrecomillado que devuelve la palabra a su ámbito primigenio, tiene la función estructural de presentar contenidos que desarrollan o recogen lo dicho en otros enunciados del poema.

Examinando lo dicho respecto a la intertextualidad propiamente dicha y a la interlingualidad, podemos afirmar que:

- 1) La presencia en *The Shires* de la intertextualidad no es demasiado frecuente.
- 2) La función en *The Shires* de la intertextualidad en general es una función de desarrollo sintagmático. Tanto la lingualidad como la intertextualidad propiamente dicha son piezas al servicio del desarrollo lineal y cohesivo del sintagma.

La diferencia con *The Cantos* es, una vez más, notable:

- 1) La presencia en *The Cantos* de la intertextualidad en general tiene un carácter casi ubicuo.
- 2) En *The Cantos* la intertextualidad en general tiene la función de desarrollo paradigmático. Tanto la interlingualidad como la intertextualidad propiamente dicha son piezas al servicio del desarrollo espiral y no cohesivo del paradigma.

La influencia poundiana en *The Shires*, en lo que a intertextualidad en general se refiere es, pues, mínima. La relativa poca frecuencia con que Davie utiliza este recurso y el modo distinto al poundiano en que lo explota hace que se pueda afirmar que el alcance y grado de la influencia poundiana en este sentido sea casi nulo.

II.7.4. Enunciados sin referencia onomástico-literaria.

Dado que ni en el uso que se hace del nombre propio, ni en la función que cumplen los elementos de historia personal o colectiva ni en la utilización que se hace de la intertextualidad se puede detectar una considerable influencia poundiana, se hace necesario analizar el carácter de los enunciados sin referencia onomástico-literaria a fin de ver si éstos presentan alguna analogía con *The Cantos*.

II.7.4.1. Análisis formal-conceptual.

Dichos enunciados sin referencia onomástico-literaria se dan desde el comienzo mismo de *The Shires*. En "Bedforshire" (CP83, 17), se lee: "I have never known / What do with this that I am heir to" (vv. 4-5).

En cuanto a la forma, observamos que se trata de un enunciado en primera persona. Esta primera persona, además, aparece utilizada como referencia denotativa: es decir, se refiere a algo por simple denotación, sin ulteriores asociaciones subjetivas. Ese algo, es, en este caso, Donald Davie. Esta individualización objetiva de la referencia, reforzada por el resto de referencias objetivas que hemos estudiado, constituye una diferencia con *The Cantos*. Pound, al hacer en esa obra un uso mayormente subjetivo de la referencia, la convierte en una suerte de espacio en blanco que el lector debe rellenar con su cultura. Su referencia es, de algún modo, abierta. Esta apertura subjetiva de la referencia viene dada por el carácter abierto del enunciado y hace que sea más exacto

hablar, más que de referencias, de alusiones connotativas. Mediante la referencias pronominales - y también mediante las nominales y el uso de intertextualidad en toda su amplitud - Pound no dice, alude a un enunciado cuyo contenido todo lector habrá de llenar, en cierto modo, connotativamente. Esta alusión connotativa abierta de Pound es, pues, diametralmente opuesta a la referencia denotativa individual de Davie. En la poesía paradigmática de Pound las palabras significan mucho más de lo que dicen, en la poesía sintagmática de Davie lo que se dice es lo que se significa.

En cuanto al contenido, el enunciado comentado de "Bedforshire" expresa un escepticismo sereno, sin estridencias. El Contraste con *The Cantos* es patente también aquí: nada hay que recuerde la asertividad exaltada de Pound.

En el siguiente poema, "Berkshire", la referencia del enunciado sin nombres propios es también denotativa e individual:

Don't care for it.

We talked of syntax and
synecdoche, the various avant-gardes,
their potencies, their puerilities.

...

And yet he felt (we knew) oh certainly not scepticism, rather
an eager, a too eager warmth in him
starved for a lack of body in that talk.
(vv. 1-4, 8-12)

En cuanto al contenido, el enunciado expresa serenamente, junto a una vacilación lingüística - "not scepticism, rather.../ oh certainly not scepticism, rather/..." - la constatación de una carencia.

De manera análoga, en "Buckinghamshire" se hallan referencias denotativas individuales. En cuanto al contenido, éstas expresan un sereno negativismo y un sentimiento de abandono decadente:

*To west and east the motorways draw off
Poisons that clogged this artery. Abandoned
Transport-café's blink at the weedy asphalt;
An old white inn by a copse-side yawns and stretches.*
(vv. 7-10)

En cuanto a la forma y contenido, lo mismo se puede decir de las referencias no onomástico-literarias de "Cheshire":

*A lift to the spirit, when everything fell into place!
So that was what those ruined towers remained from:
A post-industrial landscape
He celebrated often, and expounded
How it can bleakly solace. And that's true.*
(vv. 1-2, 14-16)

De modo análogo ocurre en "Devonshire", donde la ausencia viene representada por un cuestionario sin firmar:

*We run thorough a maze of tunnels for our meat
As rats might; underpass,
Walkway, crash-barrier lead
Our willing steps, as does
The questionnaire that we shall be so kind
As to complete (unsigned).*
(vv. 7-12)

En "Essex", el negativismo del enunciado denotativo se torna reflexión lingüística:

Names and things named don't match
Ever. This is not
A plethora of Language,
But Language's condition;

Sooner or Later the whole
Cloth of the Language peels off
As wallpaper peels from a wall,
However it 'hangs together'.
(vv. 1-8)

En "Gloucestershire", el negativismo se hace reflexión estética:

Not architecture, not
(Good heavens!) city-planning,
But a native gift for townscape
Appears to have distinguished
The pre-industrial English.
(vv. 1-5)

En "Hertfordshire", la referencia denotativa viene unida serenamente al negativismo producido por la decadencia, aquí entendida en sentido literal y etimológico del término:

Was it I wondered, some freak
of earth or just bad technique
on the builder's part that made
the pavement blocks before
our friend's house hump and crack.
(vv. 1-5)

Displacement and decay
provided for, brought into play
by a prudent builder, ensure
that suddenly dying, we leave
our friends with something to say.
(vv. 21-25)

En "Huntingdonshire", la referencia denotativa se asocia al negativismo de la condiciones de vida de los prisioneros de guerra italianos:

They lived, they said, in a jacked, abandoned bus.
We wondered: Could They suckle,
Those flattered breasts ? And the fingers! Labour Camps
had broken every knuckle.
(vv. 9-12)

En "Lancashire", el negativismo viene dado por la burla:

Should anyone taunt me with this,
The sneer's well merited.
But I pray you, remember my father -
The fault's inherited.
(vv. 25-28)

En "Middlesex", el negativismo de la referencia denotativa no onomástica viene dado por una velada autoacusación: "Temporary drop-outs or true wives / To young and struggling Greeks, They do us more / Credit than we deserve, their timid parents" (vv. 8-10).

En "Northumberland", la negatividad surge del sentimiento de deterioro: "The laboured mole dilapidates, surmounted / By barrel-chets, Aegean or Cymric metres." (vv. 8-9).

En "Nottinghamshire", lo negativo emana de las características de los recordado:

Angry and defiant,
rash on industrial waste,
the rosebay willow herb

is, of all the flowers
she taught me, one I remember.
(vv. 20-24)

En "Sussex", los enunciados con referencia denotativa no onomástica tienen carácter positivo en las estrofas segunda y tercera y negativo por la ignorancia en la cuarta:

And like the transatlantic
Visitors we were,
Our self-congratulations
And charmed response were fervent.

The most poeticized
Of English counties, and
An alien poet's eye,
Mine, there to endorse it.

We had to pinch ourselves
To know we knew the rules
Of cricket played on the green.
Our boy will never learn them.
(vv. 5-16)

En "Warwickshire", la referencia denotativa refleja un negativismo en forma de personificación anatómica ante una actitud que se presenta como positiva:

If the tongue
writhes on the foreign syllables, it shows
small relish for your balder registrations,
intent, monocular, faithful.
(vv. 12-15)

En "Westmorland", el negativismo viene dado por la reflexión estética:

An end-of-October taste, a shade too late
For the-rightful ripeness. The style is, decadent almost,
Emaciated, flayed. One knows such shapes,
Such minds, such people, always in need of a touch
Of frost, not to go pulpy.
(vv. 10-14)

En "Wiltshire", el sentimiento de carencia proviene del silencio:

But also consider the bugle
And stage-coach clatter silenced;
The beep and vroom of the Daimler
Unheard, and on the chalk.

The human beetle rising
And falling for hours in the silence,
The distance..

(vv. 9-15)

En "Worcestershire", el negativismo de la referencia denotativa no onomástica viene dado por la reflexión literaria:

I laboured into verse
My sense of that, and made no sense at all
[...]
God knows what I meant
By that, or thought I meant.
(v. 6-7, 8-9)

En "Yorkshire", poema en el que abundan los nombres propios, el enunciado sin referencias onomásticas revela un negativismo de índole sexual:

Lank black the hair hangs down,
The curves of the cheek are hollow and ravaged.
Their womanhood a problematic burden
To them and their castrated mates, they go past.
(vv. 48-51)

Habiendo procedido al análisis formal y conceptual de los enunciados sin referencia onomástico en *The Shires*, podemos afirmar que:

- a) Formalmente, revelan una referencialidad denotativa individualizada. La individualización de dicha referencia viene dada bien por el carácter concreto de la misma o bien, tratándose de un enunciado de carácter general, por estar enmarcada en un discurso desde un "yo" bien definido.

- b) Conceptualmente, revelan una negatividad carencial. La negatividad viene dada por la constatación de que algo que pudo o debería estar no está: de ahí el carácter carencial. Esa carencialidad es, literalmente hablando, la ausencia que se hace patente por su evocación. Es decir, la ausencia es más patente por la evocación que la trae al presente.

No es difícil encontrar en *The Shires* la relación entre la negatividad carencial del contenido y la refencialidad denotativa individualizada de la forma. Grosso modo, podemos apuntar que aquél se deriva de ésta. Si revisamos los enunciados del poema, vemos que en —en numerosos casos— la negatividad viene dada por la incapacidad del lenguaje de significar todo lo que se dice. En “Essex”, por ejemplo, se afirma que “names and things named don't match/Ever” (v. 1-2). El autor, por su parte, confiesa en “Westorland” que “It's a chosen / North of the mind I take my Bearings by, / A stripped style and a wintry,” (vv. 3-5). Si recordamos que, coherentemente, en sus teóricos escritos Davie defiende una poesía con “prosaic strength, concentrated and discriminating” en donde “words are thrusting at the poem and being fended off from it” (POD, 5), no es temerario afirmar que el negativismo viene provocado por la consciencia que tiene el autor de que el decoro poético impide al autor decir todo lo que quiere. Este, sabiéndolo, vuelca ese sentimiento de carencia en el poema. En este sentido, a propósito de *The Shires*, Dana Gioia (1983:104) habla de “partiality ... one of Davie's most persistent faults as a writer. It does not allow him to go on at great length about a subject that interests him”.

De esta manera, la decadencia y el signo de ruina que aparece en el poema no es tanto la reliquia de un pasado que fue y ya no está como la conciencia de que lo escrito es la punta del iceberg del edificio connotativo que el lenguaje pudo levantar y, por decoro poético, no construyó. Ese edificio, que se identifica con el pasado -posiblemente por decoro imaginativo clásico-, representa más bien las potencialidades o virtualidades poéticas descartadas.

La actualización de esas mismas potencialidades poéticas es, como dijimos páginas atrás, la cualidad que Davie admira en el *modernism* americano de Pound. Si bien Dana Gioia (1983:105) habla de "a potential weakness, Davie's penchant for an allusive and encyclopedic style" y, a propósito de *The Shires* y *The Cantos*, afirma que "both poems are intentionally encyclopedic and didactic", al comparar los enunciados sin referencia onomástica-literaria en ambos poemarios, vemos que en la obra poundiana la referencia, al usarse más bien subjetivamente con valor mayormente connotativo y paradigmático, se convierte en una alusión universal a la que el lector puede, esforzándose, acceder. En *The Shires*, en contraste, al utilizarse la referencia objetivamente con valor denotativo y no desarrollarse sintagmaticamente, ésta no pasa de ser una información acerca de la vida y solo ideas del autor. El didactismo de *The Shires* queda así cercenado, siendo de difícil acceso a quien no conozca la vida y el resto de la obra del autor. De aquí que Hugh Haughton (1984:271) afirme que "the associations don't succeed in establishing a valid public reference". El enciclopedismo, además de no poder darse sin didactismo, necesita una amplitud de espectro cultural que, aunque patente en *The Cantos*, no está presente en *The Shires*.

En cuanto al contenido de los enunciados sin referencia onomástico-literaria en *The Cantos* hallamos una asertividad exaltada y, en *The Shires*, una serena negatividad carencial. La influencia poundiana en *The Shires*, en cuanto a la forma y contenido de los enunciados sin referencia onomástica-literaria es, pues, descartable.

La alusividad —“cerrazón”— del poemario davieano, se halla, según Michael Schmidt (1976:36), en “the tendency in some of *The Shires* poems to be over-referential and obscure. Earlier-obscurities in his work could be resolved by the reader's patient study; the new allusiveness seems remote, impenetrable”. Así, el mismo autor (1976:44) explica que “the obscurities are no longer literary, obscurities of references, but more often darknesses, resonant without the ear-trumpet of a foot-note. His 'self-consciousness' is becoming, not a consciousness of style or persona, but of *self*”.

Nótese la paradoja: la oscuridad viene afirmarse queriendo ser clarísimo. Davie cae en la nivelación que atacaba en las *Six Epistles to Eva Hesse*. La pura denotación nos deja sin latencias, sin nada que sea puesto de relieve. Los poemas son un desván onomástico (“el baúl de los recuerdos”) del que, sin conocer la biografía del autor (que no se da), sólo sacamos en claro que “X ocurrió a Y en Z”.

“The voice sounds privately allusive, bluffingly cryptic”, escribe Pritchard (1976: 234). Powell (1980: 77) habla de “a deliberate refusal to explicate on the

poet's part" llegando incluso a afirmar (1980: 278) que "the reluctance to communicate, to go even a quarter of the way to meet the reader, seems large to invalidate the poetic achievement". Davie lleva al extremo la "cartografía" de la que hablaba en *Six Epistles to Eva Hesse*. La concreción espacio-temporal, herencia pasternakiana, por sí sola no basta. De ahí que se puede aplicar a Davie lo que en POD él dice de Rimbaud. La acumulación de nombres, aunque sea denotativa, al no ser desarrollada —elaborada paradigmáticamente— resulta inane, incluso pedestre y pesada.

II.7.5. Observaciones al análisis de *The Shires*.

Donald Davie, hablando de *The Shires*, (*PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 70), declara que el poemario "is trying to explore English spaces in the way the Americans have explored America". Pasemos ahora a examinar esa afirmación.

Cabe señalar que, por un lado y como en obras anteriores, Davie utiliza la técnica del *modernism* de la yuxtaposición de distintos elementos, si bien con las diferencias que ya conocemos: no se quiebra la sintaxis y no se recurre a la dimensión irracional. Tras el análisis de *The Shires* que hemos efectuado, podemos refrendar el juicio de Diana Gioia (1983, 104): " *The Shires* is impossible to understand unless one reads it as a whole. It is not a collection of forty individual poems. Rather it is an extended, unified poem in forty discrete sections". Desde nuestro punto de vista, si se procede a una lectura individual de los poemas, sólo hallamos -como hemos comprobado-

poco más que mera denotación: "en X ocurrió Y". De su lectura en conjunto, el poema nos transmite que hay en Inglaterra (Wood 1977:304) "A sense of crowding; of litter, both material and moral: of cheapness and indifference to cheapness".

En este sentido, este poema largo deja al descubierto los dilemas internos de Davie: ¿cómo usar las técnicas del *modernism* sin recurrir a la dimensión irracional? Davie usa en este libro la técnica del *modernism* del poema largo que contiene elementos heterogéneos, pero —y éste es un dato que despista al lector— no da, como los *modernists*, ninguna pista de que haya que leerlo así. Esto se debe a que utiliza como eje vertebrador del poema un orden no subjetivo, sino uno ya objetivado, el orden alfabético.

Una vez leído —como una unidad—, el libro cobra mayor significado, pero este significado —nueva contradicción de Davie— se produce precisamente a la manera simbolista-modernista: no en lo dicho, sino entre los intersticios de lo dicho. Sólo al leer *The Shires* como un conjunto percibimos toda la carga de ausencia, de sentimiento de pérdida, de desajuste entre lenguaje y realidad que individualmente, los poemas no expresan, sino más bien apuntan. Es esta lectura conjunta la que, al repetir ideas, proporciona a *The Shires* el eje paradigmático que falta -como hemos visto- en la lectura individual de los poemas. Davie, sin embargo, ni sugiere este modo de lectura. Nuestro autor no da claves porque —como vimos en *Six Epistles to Eva Hesse*—, supondría trasgredir conscientemente la linealidad racional que él valora "rendirse" abiertamente a la poética del *modernism*. De ahí que él

mismo (*PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 70) afirme que: "I've been an admirer of Pound for forty, perhaps fifty years, yet my poems don't look like the *Cantos*. But it's not for want of trying. I admire it, but I can't do it".

En la poesía de Davie, este es, a nuestro juicio, el interés de *The Shires*. El poemario pone al descubierto, como ningún otro libro de Davie, sus contradicciones internas. Esto se explica acudiendo a la vida del poeta: superado el choque del disgusto inicial, Davie procede a una rememoración más serena de su tierra natal. Todo el poema es, una espacialización del tiempo. La estructura tiene así un valor psicológico. Según Dana Gioia (1983: 106), "the arbitrary structure of *The Shires* therefore allowed Davie to achieve a balance and proportion between the sections that otherwise might have been impossible. It forced him to meditate on all of England rather than on a few obsessive themes and places". Yendo más allá, podemos afirmar que la propia estructura alfabética de *The Shires* no es más que una persona, una muy británica e irónica máscara para mantener el decoro ante sí mismo —un "no soy *modernist*, por favor"—, pero sí acceder a las ventajas de la forma abierta. De aquí que Dana Gioia afirme (1983: 100): "Similarly the very arbitrariness of the design distanced him from his subject and allowed him a type of objectivity about even the most embarrassing subjects". Para Davie objetivarse, usa y abusa del nombre propio, estructura un macropoema en cuarenta y dos unidades ordenadas alfabéticamente en ellas, situa elementos de historia personal, colectiva y literaria, y presenta textos en diversas lenguas. Pese a todoello, aún leído en su conjunto, el poema, a nuestro juicio, fracasa como

comunicación. La abundante denotación y la omnipresente alusividad autobiográfica hacen que el eje paradigmático que se cree en la lectura sinóptica resulte raquítico, y, por tanto, comunicativamente insuficiente. *The Shires* representa, en suma, una muy británica adopción de las técnicas del *modernism*. La objetivación que se alcanza es insatisfactoria, pues el sujeto hablante (Davie) no explicita lo suficiente su subjetividad.

II.8. IN THE STOPPING TRAIN & OTHER POEMS (1977).

In the Stopping Train

Este es, junto con "England", el gran poema pivotal de la segunda etapa poética de Davie. En él, por primera vez, Davie valora negativamente su poética racional y escribe una poesía que, de algún modo, puede considerarse confesional.

Todo el poema gira en torno a una objetivación: el autor se desdobra en dos entidades: "I" y "he", dejando así palmaria constancia de su lucha interior. por ejemplo, escribe:

I know who has to be punished:
the man going man inside me;
whether I am fleeing
from him or towards him.

(vv. 5-8)

Este "he" se presenta como "the bastard" (v. 9) y no es otro que el producto de la cultura:

Jonquil is a sweet word.
Is it a flowering bush?
Let him helplessly wonder
for hours if perhaps he's seen it.

Has it a white and yellow
flower, the jonquil? Has it
a perfume? Oh his art could
always pretend it had.

He never needed to see,
not with his art to help him.
He never needed to use his
nose, except for language.
(vv. 29-40)

En él, en tanto que erudito, el lenguaje está divorciado de la realidad. Como en "The Cypress Avenue" de *Events and Wisdoms*, el autor conoce *verba* pero no las conecta con *res*. Conoce significante y significado, pero no el referente: su arte es una pura ficción. De ahí que en el verso veinte hable de su "love of fictions". En este sentido, su gusto por "stone work" (v. 24) se presenta como "exclusive prophylactics" (v. 26) que resultan no ser sino "emptiness" (v. 28). Es más, se nos dice que sus amores son falsos (vv. 42-43) y que "time / ... has disclosed their falsehood" (vv. 43-44). Dando un paso más adelante, se nos dice no sólo que no hay amor, sino que hay odio: "He abhors his fellows, / especially children" (vv. 13-14). "He abhors his fellows" se repite en el verso ochenta y uno.

Toda la concepción lapidaria del poema como artefacto evocativo se presenta así como subjetivamente falsa, un artificio en tanto que pose. En el mismo pecado, parécenos decir, lleva la penitencia:

Time, the exquisite torment!
His future is a slow
and stopping train through places
whose names used to have virtue.
(vv. 45-48)

El propio recuerdo y apego suyo a ese pasado hace que el futuro sea un tormento porque el pasado ya no está. Ese es su castigo. El coste humano de esa concepción es una incomunicación consigo mismo: "Spring, he says, 'stirs'. It is what / he has learned to say, he can say / nothing but what he has learned" (vv. 92-94). La inautenticidad, ahora, se instala en él. La cultura se ve como obstáculo para la expresión de su yo íntimo (*The Shires*, hemos visto, es un buen ejemplo de ello). Ya en "The Hill Field" de *Events and Wisdoms* hablaba de "these eyes that were filmed from birth", refiriéndose a la cultura.

Buena muestra esta "castración" cultural es la admisión de su deficiencia de ajuste entre vocablo y referente: "Flowers, it seems, are important. / And he can name them all, / identify hardly any" (vv. 104-106). Davie parece que vuelve contra sí la acusación a los poetas *beats* (en "Pentecost", *More Essex Poems*) de tener "faculties without organs". Del mismo modo, la inautenticidad parece ser, ahora, la cultura. En la misma línea, ahora parece ser él el egoísta por haberse encerrado en ese mundo ebúrneo:

The things he has been spared...
'Gross egotist!' why don't

his wife, his daughter, shrill
that in his face?.

(vv. 133-136)

Se adivina así cómo Davie, en palabras de E. P. Thomson (1980: 167) "accuses others of his own sins". Davie alteriza, convierte en otro, la parte de sí que su conciencia moral le impide asumir: se proyecta, psicológicamente hablando, en ese "he". Las estrofas siguientes, en las que se repite "Time and again" como motivo introductorio, dan fe de su lucha interior:

Time and again he gave battle,
furious, mostly effective;
nobody counts the wear
and tear of rebuttal.

Time and again he rose
to the flagrantly offered occasion;
nobody's hanged for a slow
murder by provocation.

Time and again he applauded
the stand he had taken; how much
it mattered, or to what
assize, is not recorded.

Time and again he hardened
his heart and his perceptions;
nobody knows just how
truths turn into deceptions.

(vv. 141-156)

Vemos cómo la batalla de cultura sobre natura y sentimiento —casi se podría decir de superyó contra ello— ha sido ganada por la primera instancia con un coste psicológico elevado. Sin embargo, él "provoca" —lo hemos visto en su crítica—, se erige en guardián de la cultura, busca la ocasión y él mismo —en una *self-righteousness* que también hemos comentado— se aplaude. El coste de esa supuesta verdad es el endurecimiento sentimental y perceptivo, que psicológicamente, resulta en decepción. Esa "truth won against all odds"

de la que hablaba en la nota a "With the Grain" se revela un desencanto para el sujeto.

Prosódicamente, nótese que estas estrofas son *quatrains* en rima a--a -a-a y en trímetros. Esto, unido a la repetición de "Time and again" como *leit-motiv* hace que se insista en el movimiento de parar y arrancar del tren, que así cobra su dimensión simbólica: representa la lucha interior de Davie, su debate continuo. De aquí que acabe esta secuencia con los siguientes versos:

Time and again, oh time and
that stopping train!
Who knows when it comes to a stand,
and will not start again?.

(vv. 157-160)

Davie desea el reposo, la pausa definitiva. De nuevo, cabe señalar, el manejo prosódico es acertado: la rima en esta estrofa es total: abab. Se da así una sensación de circularidad que refuerza la idea semántica de acabado, de fin, de cese.

En la sección siguiente ese cese no se presenta, pero sí hay un amago de tregua:

I have travelled with him many times
now. Already we nod,
we are almost on speaking terms.

Once I thought that he sketched
on apologetic gesture
at what we turned away from.

(vv. 162-167)

El encabalgamiento, "many times / now", de nuevo tiene la función de resaltar la continuidad en el hoy de algo iniciado en el pasado; de ahí el

present perfect que contrasta con el "thought": el "I" se hace ilusiones sobre "he", y aún así estas son débiles: "I thought", "sketched". El "I" piensa que se disculpa por lo que ese "he" (cultura, superyó) le ha negado. Sin embargo, acto seguido se nos dice que, aunque eso ocurriera, sería inútil: "Apologies won't help him" (v. 168). Es más, el "he" es recalcitrante: "his spectacles flared like paired / lamps as he turned his head" (vv. 169-170). En los versos siguientes el "I" se identifica, de algún modo con "he" y se descubre aquello que se ve sin serlo, aquello a lo que se vuelve la cabeza, la naturaleza. Así:

I knew they had been ranging,
paired eyes like mine,
igniting and occluding

coppice and crisp chateau,
thatched corner, spray of leaf,
curved street, a swell of furrows,

where still the irrelevant vales
were flowering, and the still
silver rivers slid west.

(vv. 171-179)

De nuevo se vuelven las tornas: la propia cultura, esa verdad "objetiva" es la que hace que el sujeto no pueda percibir el ob-jeto, el mundo exterior. La pretensión de objetividad resulta así ser una flagrante subjetividad.

En la estrofa siguiente, Davie describe ese logos como una verdadera cárcel: "The dance of words / is a circling prison" (vv. 180-181). Jugando con los homófonos "pane" / "pain", se reitera el coste subjetivo ("pain") de percibir así ("pane"):

The dance of words
 is a circling prison, thought
 the passenger staring through
 the hot unmoving pane
 of boredom. It is not
 thank God a dancing pain,
 he thought, though it starts to jig
 now.

(vv. 180-186)

Nótese cómo la percepción es “unmoving”, estática, siempre la misma; de ahí que se asocie a “boredom”. Si el dolor fuera “dancing”, laceraría más. De ahí que, cuando se agita, y se hurga en la herida, duela:

(The train is moving.) 'This',
 he thought in rising panic
 (Sit down! Sit down!)
 this much I can command,
 exclude Dulled words, keep still!
 Be the inadequate, cloddish
 despair of me!

(vv. 187-193)

El tren, la agitación para salir, hacen que “he” se alarme: teme perder su control (“command”) que consiste en excluir, alterar como hemos visto. “He” teme perder su identidad si se sale de ese molde, de esa “circling prison”. Davie, de modo análogo, teme ser devorado por Pan (*modernism*) si trasgrede los límites del lapidarismo. Las *parole in libertà*, —siguiendo la expresión de Marinetti—, de la forma abierta le hacen temer por un sí mismo construido contra las “unruly proclivities in one's self” representadas por el *ethos* heroico. Poéticamente, nótese lo acertado de los paréntesis: el primero (“The train is moving”) funciona como acotación teatral y tiene ahora la función ilativa de continuar semánticamente con el “it starts to jig now” anterior y la doble función literal/sintáctica que hemos visto; el segundo paréntesis presenta la lucha interior de Davie en todo su dramatismo. Ambos paréntesis, unidos a las

comillas, dramatizan —objetivan explícitamente— su “agonía”. Esta, en el final de la estrofa, se presenta como herida abierta. Como veíamos ya desde el comienzo de su obra, lo otro se instala en el corazón del logos. La herida sigue sangrando y a la petición de quietud se contesta con un:

No good:
they danced, as the smiling land
fled past the pane, the pun's
galvanized tarantelle.
(vv. 193-196)

Nótese, además, el sarcasmo: no sólo las palabras danzan, negándose a la petición del sujeto, sino que la tierra sonríe —burlándose de sus pretensiones— y esa danza es “tarantela galvanizada”, es decir, un ritmo frenético que supone un martirio para el “he”. Así en este verso se cumple el “torment him with his hatreds” del verso cincuenta y uno.

La sección final del poema acaba presentándonos la herida en toda su crudeza. Incapaz de asociar vocablo y referente “ 'A shared humanity...' He / pummels his temples. 'Surely, / surely that means something' ” (vv. 197-199), afirma que “He knew too few in love, / too few in love” (vv. 200-201). La ambigüedad sintáctica es reveladora: puede ser que él conoció a poca gente enamorado o que él, estando enamorado, conoció a poca gente. En cualquier caso, destaca el desamor. Como escribió en “Sussex” (*The Shires*): “There is / Another emigration: / Draining away of love.” (vv. 18-20). Quizá como exponente de ello, el autor rememora que —quizá en Rusia, con barba—, según aparece en una foto de 1945 en TTC- “took / some wild girl off to a

weird / commune, clutching at youth" (vv. 204-206). Rechazadas esas "unruly proclivities", el yo de hoy —"he"— es otro:

Dear reader, this is not
our chap, but another.
Catch our clean-shaven hero
tied up in such a knot'.
A cause of so much bother?
(vv. 207-211)

La alterización de lo censurado por su imperativo moral es así explícita. La rima, es acertada: "other" / "bother" revela el carácter incómodo que para Davie tienen esas pulsiones y "not" / "knot" (nuevo homófono) revela cómo lo negado es un problema para él. Tras esta retractación y alterización, el poema acaba afirmando el coste subjetivo de ese conformarse, de esa observancia de la regla: "He knew too few in love" (v. 212). El desamor ha sido, pues, el balance de esa lucha.

Recapitulando, vemos que la importancia de este poema es capital. Por primera vez Davie —en un ejercicio de autoanálisis que le honra— deja al descubierto sus estrategias (alterización de lo que su superyó rechaza, fariseísmo, guarda de la ortodoxia), su lucha interior (cultura [logos] vs. natura [sentimiento, eros, percepción sensorial])⁷⁴ y el balance de todo ello (desamor, desarraigo verbal, alienación).

⁷⁴ cfr. Cap I de la 1ª parte.

Seeing Her Leave

Otro poema en el que se presenta el coste subjetivo de esa sumisión total a la cultura es "Seeing her Leave" (CP87, 52-53). En él su esposa abandona California, identificada con el pasaje griego en las dos primeras estrofas. En la tercera leemos:

Once more my tall young woman
has nerved herself to abandon
This Greece for the Graeco-Roman
Peristyles of London.

(vv. 9-12)

California es la Grecia de algún modo natural. La cita "gardens bare and Greek" de Yvor Winters encabeza el poema. Así: "Yes, it is Greek, / What she saw in the plane / Lifted from San Jose" (vv. 4-6). Frente a esta Grecia, más o menos natural, está el arte, la construcción, la cultura de Londres representada por la piedra de los peristilos. Es Londres

Where the archaic, the heated,
Dishevelled and frantic Greek
Has been planed and bevelled, fitted
To the civic, the moralistic.

(vv. 13-16)

Nótese cómo el *pathos*, lo dionisiaco se negativiza ("dishevelled") y lo apolíneo se positiviza. Como apuntábamos al comienzo del análisis de la obra de Davie, el arte es "bevel" esculpir, conformar ("lapidar") ese elemento dionisiaco para hacerlo entrar en el molde apolíneo. Davie valora ese proceso: "And that has been noble, I think, In her and others" (vv. 17-18), pero es consciente de su coste: "Such centuries, sweat, and ink / Spent to achieve that much!" (vv. 18-20). Sin embargo ese coste -como en las latencias- es de índole subjetiva, emocional:

So much of the price is missed
in the tally of toil, ink, years;
Count, neo-classicist,
The choking back of tears.
(vv. 25-28)

La aliteración [t][l] en “tall” “toil” resalta ese coste, así como la duración temporal viene resaltada por la rima “years”/“tears”. Recapitulando, al igual, que en “In the Stopping Train”, Davie se cuestiona el coste subjetivo de su poética lapidaria.

Portland

En otro poema, “Portland” subtítulo “after Pasternak”, Davie también deja constancia del coste subjetivo de la cultura. En él Davie, novedosamente, mezcla fragmentos varios de poemas pasternakianos, lo que Angela Livingstone (1983: 28) interpreta como una posible despedida del autor ruso. Seguimos a dicha eslavóloga en el análisis de la composición.

En uno de los versos del poema, leemos: “And I am a night sky that is tired of shining, / Tired of its own hard brilliance, and I sink” (vv. 8-9). Para la eslavóloga mencionada (1983: 29) estos dos versos son un alejamiento de Pasternak. A diferencia del poema fuente en el que es la noche quien se cansa del brillo, en Davie el poeta es la noche cansada de brillar. Esta imagen, para Angela Livingstone (1983: 29) “brings with it, I think, a great Daviean self-conscious sadness about being an intellectual”. Dado el tono general de *In The Stopping Train and Other Poems*, la interpretación nos parece acertada. Prosigue Angela Livingstone (1983:29) afirmando que “he adapts Pasternak's

shining night sky, in order momentarily to give up his intellectuality and 'sink' into a softness of feeling where dream, cry and moan belong". Estos hechos se refieren a las estrofas siguientes:

Tomorrow morning, grateful, I shall seem
Keen, but be less clear-headed than I think;
A brightness more than clarity will sail
Off lips that vapour formulations, make
Clear sound, full rhyme, and rational order take
Account of a dream, a sighing cry, a moan.

Like foam on all three sides at midnight lighting
Up, far off, a seaward jut of stone.
(vv. 10-17)

Davie deja constancia de su conflicto interior. La cultura es una ficción, un artificio racional para controlar su pulsión, su lado irracional. Hay, sin embargo, cierta ambigüedad en el poema. Del "A brightness more than clarity" señala Angela Livingstone (1983: 30) que ha oído del propio Donald Davie que la ambigüedad es intencionada. Por un lado, cabe interpretar que "Davie, the morning after, though he has gained from them [feelings], is out to control them in a way that seems to him inevitably opposition to them. He will be merely 'bright', not 'clear' in Pasternak's sense" (antes ella explica cómo para Pasternak los sentimientos producen claridad verbal y "the sharp / hard brilliant image"). Añade: "I suppose 'bright' means clever and academic once again: dream, cry, moan will be *controlled* by 'clear sound, full rhyme and rational order' —like the bright foam lighting up a promontory— which of course would not be visible at all without it. So the foam is the lucid poem, subordinating and making uniquely visible the illucid stuff of life".

Otra lectura que apunta Angela Livingstone (1983: 29-30) es aquella en la que el “hundimiento” cambia hasta la mañana y el poeta, al despertarse, es todavía capaz de lo irracional y lo pasional y “with the help of a brightness greater than clarity (as opposed to *mere* brightness rather than a —greater— clarity), would compel his customary devices -sound, rhyme, order- to do more than they customarily did”.

Continúa la eslavóloga (1983: 30) cuestionándose si hay ambigüedad: “but I then saw that the connection of 'brightness' with 'brilliance', the thing he is tired of, supported by my later reading [el de la primera posibilidad] and I came to the conclusión that we have here something like a statement that he is giving up the aspiration to be like Pasternak, a recognition that he is himself 'sentimental', not 'naive', and finally committed to a 'rational order' more rational and more ordered than the ecstatic rationality and metaphysical order of Pasternak”.

Acaba Angela Livingstone (1983: 30) señalando cómo los dos últimos versos son una traducción literal de las últimas líneas del poema de Pasternak, pero que son lo que dice Davie que será el poema: claro de sonido, con rima “(sides-night-light; up-jut; moan-foam-stone). “One could go so far as to call them, with their more prominent 'enacting of themselves' (for the lines themselves 'jut' out), and with their actually more interesting rhythm, a transfiguration of Pasternak's lines: at once a reverent repetition of them and a quite new birth from them”.

En cualquier caso, Davie se autoanaliza y deja constancia de la supremacía de la razón sobre lo irracional. De alguna manera en este poema —como en los anteriores analizados— Davie “se deja por imposible”. Sus aspiraciones se revelan como mera ficción carcelaria de la que, sin embargo —por su código ético— le es imposible escapar.

Orpheus

Quizá por ello el siguiente poema en el libro es “Orpheus”. Davie celebra en él la poesía que no puede escribir. El título actúa de sujeto comenzando el poema con minúsculas, como en medio de una danza: “named them / and they danced, / they danced: the rocks, stones, trees” (vv. 1-3). Nótese el énfasis en la danza, que contrasta con su estática y pétrea racionalidad. Davie (vv. 4-11) se pregunta qué había tomado posesión de las piedras y responde:

No; I'm afraid not: weightless.
For them to dance
they had to be light as air,
as the puff of air that named them.
(vv. 12-19)

En contraste con la “pesadez” del bagaje cultural, se nos presenta una danza vacía, ligera, que encuentra en sí su razón de ser. La danza es inútil: “thistledown rocks! Who needs them?” (v. 16), pero:

Well but, they danced for joy,
his holy joy

In stones, in there being stones
there, that stones should be,
and boulders too, and trees...
(vv. 17-21)

Nótese cómo el “well but” se contrapone a ese sentido de inutilidad, y cómo se repite “joy”, “there” y “stones”. En vez del arte con utilidad práctica (moral en caso de Davie), se retrata un arte que celebra la santidad elemental del ser (“there being stones”) y el estar (“there”, “should be”). El nombre, en vez de evocar un pasado cultural y la tristeza por la ausencia, la pérdida, evoca un estado natural de gozo puro y simple. En este sentido, mediante el “and”, la repetición —“boulders” es palabra perteneciente al campo semántico de “stones” (con lo que ésta se ve repetida en una de sus semas)— y los puntos suspensivos que indican la posibilidad de construir, se señala la infinitud del poder de esa palabra frente a la limitación que Davie ha reconocido en la suya.

No es exagerado, creemos, ver en esta evocación de la poesía como magia —poesía del nombre común con incipiente catálogo— un soterrado reconocimiento a Walt Whitman y a la poesía norteamericana que conscientemente rechaza. En cualquier caso, Davie acaba el poema con una nota de escepticismo: “Is that how it was?” (v. 22) y concluye: “One hopes so”, (v. 22). Es decir, se desea imaginar que existe esa posibilidad poética, aunque él —como vemos— no la practique. De ahí que en “A Spring Song” (CP83, 79-80), que se introduce con la cita anónima “stopped to truth and moralized his song”, escriba: “the whole / diction kit begins to fall / apart” (vv. 19-20) y lo celebre: “High time it did, high time” (v. 20), repitiendo en los versos veintiuno:

“high time and a long time yet, my love!” y veinticinco: “High time, my love. High time and a long time yet”.

His Themes

Es este otro poema en el que Davie sigue reflexionando sobre su poética. Comienza la composición con una pregunta, “His themes?”, como suspendiendo la afirmación, dada a continuación: “Ah yes he had themes” (sic) (v. 1). Como en “In The Stopping Train”, el poeta se objetiva, aquí en un “he” (sin un “I”) que distancia al poeta de sí mismo. A continuación se dice que “it was what we all liked about him. / Especially I liked it” (vv. 2-3). Se presenta así al poeta como un excéntrico, con sus manías o temas que sirve de distracción. Ese carácter de espectáculo lo refuerza la mención de la calidad de su voz: “One knew nearly always one knew / what he was talking about, and he talked / in such a ringing voice” (vv. 4-6). Nótese la repetición de “one knew” y el “ringing”, que le presentan como un pesado monotemático y sabihondo.

A continuación se simula la pregunta de un interlocutor: “*What did he talk about? What / just what were his themes?*” (vv. 7-8). La cursiva señala que las preguntas son de un interlocutor, no del hablante del poema. La repetición de “what”, por su parte, insiste en la indagación. El autor ahora responde: “Oh, of the most important” (v. 9) y a continuación se comienza a detallarlos. El primer tema es la pérdida: “Loss was one of this themes” (v. 10). A lo largo de su obra lo hemos visto. A esta pérdida (como también hemos visto), él opone la memoria. Nótese la acumulación de objetos directos, reforzada prosódicamente por el sangrado gráfico:

he told us, as any bard should,
the story of our people
(tribe), he had memorized
chronologies, genealogies,
the names and deeds of heroes,
the succession of our kings,
our priests, the sept of our pipers,
the mediations...

(vv. 11-18)

La memoria, pues, es memoria histórica colectiva. En esto “él” se contrapone al “nosotros”: “and this / while, young and old, / we extolled the immediate, meaning / the unremembering” (vv. 18-21). La inmediatez, pues, se ve como olvido. De nuevo, se critica implícitamente la espontaneidad poética como abandono del pasado. Acto seguido retorna el interlocutor con la pregunta: “Yes, / and what was his theme? His theme, you said, was...?”. Así se insinúa que el interlocutor no escucha o que no ha entendido bien. En cualquier caso, se señala lo acuciante de la cuestión. El hablante, de nuevo, contesta: “Loss. Loss was his theme” (v. 23). La afirmación ahora resulta lapidaria.

Tras un espacio en blanco comienza otra estrofa, en la que se presenta el segundo tema: el deber: “And duty. He taught us our duty,” (v. 24). La repetición del sustantivo insiste en su significado. Sigue ahora, como en el caso de “loss”, un símil y una enumeración:

he taught us, as any
legislator should,
the rules of hygiene, the clean
and the unclean meats, the times and
the means of fumigation,
the strewing and spreading, of fires,
and what to do with the old
and how to dispose of the dead
and how to live with our losses

uncomplaining...
(vv. 27-34)

El “deber” lo hemos visto, sobre todo, en su crítica. Como en la pérdida, a este “he” se contrapone un “we”: “and this / while, young and old, / we did our best to be free, / meaning unruly” (vv. 34-37). Se critica pues, la libertad. Davie realiza la identificación, característica de un temperamento autoritario, de libertad con desorden. De igual modo que en “Loss”, el interlocutor pregunta de nuevo: “Yes, / and what was his theme? What did you say his theme was?” (vv. 37-38). Como entonces, se repite el tema: “Duty. His theme was duty” (v. 39). La idea central queda así clara

Pasa ahora a introducir, en una nueva estrofa, otro tema: “Fear also. Fear was a theme” (v. 40). Siguen ahora el símil y la enumeración:

he taught us, as all seers must,
continual apprehension:
of one another, of
our womenfolk and our
male children, of
the next clan over the mountains
and of the mountains, also
the waters, the heavenly bodies
wheeling and colliding,
of the wild beast both large
and infinitesimal, of
revenants and of the future,
and of the structure of matter
and of the unknown...
(vv. 41-54)

Nótese: 1) la función atribuída al vidente: la de atemorizar; 2) la extensión de los objetos de temor. La enumeración de casos de pérdida ocupaba siete versos, la del deber ocho, la del temor doce. Se señala así la importancia del temor. En TC, como hemos visto, Davie confiesa que ésta ha

sido su remoción más común. Sigue ahora, como en los casos anteriores, la oposición "he/we": "and all this / while, young and old, / we tried to keep our nerve, / meaning to be heedless" (vv. 54-57). De nuevo el "we" se negativiza. Se hace patente así la *self-righteousness* que fustigaba en "In the Stopping train". Ahora, como en los casos anteriores, el interlocutor pregunta, aquí de manera más extensa: "Yes, and what was the theme, did you say, of this voice both hollow and ringing?". Se insinúa así la falsedad ("hollow") y pretenciosidad ("ringing") de esa postura, cualidades criticadas en "In the Stopping Train". Acto seguido se repite el tema: "Fear. Fear was the theme" (v. 59).

Nótese que el poeta se ha identificado como bardo (y su público como tribu), como legislador y como vidente. Aquí de nuevo tenemos una contradicción: en POD critica la concepción del poeta como vidente. Ahora él se presenta como tal. A continuación se nos dice que: "We like to be told these things. / We need to be reminded" (vv. 60-61). Es decir, el poeta agrada y cumple una función. Interviene de nuevo el interlocutor, que interpela a "he": "He sounds like a sort of priest. / What was your priesthood doing?" (vv. 62-63). Responde ahora un "he": "Nonsensical things" (v. 69). Se narra acto seguido una técnica adivinatoria: "like spinning / a shallow great bowl of words / poised on the stick of a question / pointing it this way and that / for an answering flash" (vv. 69-68). Es decir, se presenta el lenguaje como adivinación, como búsqueda de respuesta. En Davie, esta respuesta es la salida a su conflicto personal. Compara ahora este "answering flash", "as the bend of a river may come in a flash / over over miles and miles / from a fold in the hills, over miles" (vv. 68-71). Se señala así la magnitud de ese "destello". De nuevo, como en el

primer Davie, aparece la idea de la intelección súbita. El poema concluye con una nota pesimista: "we paid them no attention" (v. 72). Nótese el sentimiento de pérdida y de soledad. Sus temas no encuentran eco en el público y esa búsqueda en la poesía es una "tontería" y nadie hace caso. Davie, pues, parece minado por la propia duda interna y por la recepción externa de su obra: caso omiso, parece decirse. De hecho, como dijimos en la introducción, se ha presentado poca atención, relativamente hablando, a la obra de nuestro autor.

Sin embargo, Davie, si bien toma distancia de sí mismo objetivándose en "he", mantiene su poética. Como novedad, por primera vez se presenta como bardo, legislador, vidente, como profeta, sacerdote. De nuevo deja al descubierto su estrategia. Resulta ser aquello de lo que había acusado a los poetas *beats* en "Pentecost", de *More Essex Poems*. Se pone así de manifiesto la alterización de la que hemos hablado. Por otra parte, el apelativo de "tribu" para su público (v. 13), pone de manifiesto la concepción de nación como *ethnos* (cf. cap. I de 1ª parte), y, de manera más general, su imagen de sacerdote tribal, figura propia de culturas recolectoras, corrobora nuestra interpretación de que la fascinación de Davie por la América primigenia se debe a su atracción por un espacio-tiempo en donde impera la axiología vertical, a menudo nucleada, como aquí, en torno al poeta como sabio y *vates*. La fatuidad contrariada de nuestro autor se satisface así imaginativamente a la par que se evidencia la sacralidad a la poesía y el carácter patriarcal de la cultura. Nótese, también, cómo en el poema la cursiva, a nivel básico, supone una dramatización y un grado más de objetivación, pues se hace entrar a otro

personaje en el poema. Las marcas gráficas corresponden a ese signo “teatral” y conllevan, a su vez, una modulación acústica.

Ars Poetica

“Ars poetica” —título de evocación horaciana— es otro poema en el que Davie se afirma en su poética. Siguiendo a Pasternak (Livingstone 1983: 26; Gaos 1959: 281) Donald Davie afirma que: “Most poems, or the best / Describe their own birth” (vv. 3-4). A continuación, en analogía con su poema “Dream Forest” (*A Winter Talent and Other Poems*), Davie presenta los poemas como “a space / cleared to walk around in” (vv. 5-6), lo que explica como:

Their various symmetries are
Guarantees that the space has
Boundaries, and beyond them
The turbulence it was cleared from.
(vv. 7-10)

Es decir, el poema es un corte en el caos dionisiaco, la delimitación de un espacio apolíneo, la información que da orden⁷⁵. No obstante, si bien Davie se reafirma en esta concepción, da fe de la impotencia del arte ante la muerte. El poema está dedicado “*in memoriam / Michael Ayrton, / sculptor*”. Davie, retomando la imagen de “Ezra Pound in Pisa” (*Essex Poems*), se objetiva a sí mismo:

The old man likes to sit
Here, in his black-tiled *loggia*
A patch of sun, and to muse
On Pasternak, Michael Ayrton.
(vv. 15-18)

⁷⁵ cfr. I.3 de la 1ª parte.

Davie Recuerda a su amigo, lo visualiza (vv. 23-26) y, repitiendo el esquema "The old man likes" + infinitivo complemento circunstancial de lugar + sintagma nominal, concluye con una insinuación que deja constancia de la inutilidad poética del arte para salvar el tiempo:

The old man likes to look
Out on his tiny *cortile*,
A flask of 'Yosemite Road'
Cheap Chablis at his elbow.
(vv. 31-34)

Davie, a través de las palabras italianas *loggia* y *cortile* se identifica con Pound en Pisa. El vino —barato para más señas— no hace sino dejar al descubierto su desolación. El arte —de ahí el título— es inútil ante la muerte.

Morning

En otro poema, "Morning", Davie relaciona la bebida y la *persona* con su sentido de pecado:

Spared too, for the most part, the puzzling tremulousness
That afflicts me often, these mornings. (I think
Either I need, so early, the day's first drink or
This is what a sense of sin amounts to:
Aghast incredulity at the continued success
Of an impersonation, the front put on to the world,
The responsibilities...
(vv. 5-11)

Davie parece así verse prisionero de una *persona*, máscara ("impersonation") que le obliga a representar un papel⁷⁶ —el de "he"— del que no puede escapar, cuyo último origen es el sentido de pecado. El origen de esta situación radica, a nuestro juicio, en su formación puritana. Trasgredir esa

⁷⁶ Cfr. Yo (ego) en esquema de mediaciones y cap. I de la 1ª parte.

persona (en literatura, en conducta) se ve como pecaminoso. El propio Davie escribe en el poema "Morning":

Sin, I will say, comes awake
With all the other energies, even at last the spark
Leaps on the sluggard battery, and one should have
Prosopopeia everywhere:
(vv. 16-19)

El pecado, en última instancia, se ve como una pieza activa en el motor de la conducta. Con él se ponen en marcha "stout Labour" (vv. 19-21), "stout Caffein" (vv. 21-23), "Stout vociferous Electricity" (vv. 24-28) y "Stout Love" (vv. 28-32). Ese complejo de energías es para Davie la razón: "And that mob of ideas? Don't knock them. The sick pell-mell / Goes by the handsome Olympian name of Reason" (vv. 36-37). Es decir, aunque sea "sick" —ya sabemos su coste subjetivo— y confuso, por complejo, la razón es esa amalgama de energías. En este sentido, ocioso será recalcar la importancia de este poema. Como en otros de *In The Stopping Train and Other Poems*, Davie descubre su poética. Aquí, por primera vez, revela que su razón es una razón puritana. Recordando a Max Weber, diríamos que es protestante en grado sumo: un gran sentido de trasgresión moral y de responsabilidad individual se traduce en actividad social como medio de redención vigorosa (cf. lapidarismo como redención en "To a Brother in the Mystery"). Davie poetiza aquí lo que aclara en ED; su clasicismo es un clasicismo calvinista. Logos es igual a *ethos* puritano. En este sentido, en la estrofa tercera del poema "Bedfordshire" (5), incluido en el poema "Some shires revisited", de *In the Stopping Train and Other Poems*, Davie, hablando de, "Crop-headed nonconformists", escribe:

Born one of them, I think
How it might be to be French;
How Protestants might man

Pétain's untenable trench
And, rendering unto Caesar
What's due to Caesar, might
Die fighting the wrong good fight.
(vv. 15-21)

El Protestantismo, se asocia así a valor, a resistencia, hasta obstinación —la lucha puede ser equivocada—. Todas esas son cualidades pétreas que Davie valora y forman parte de su razón⁷⁷.

En esta línea, esta aguda consciencia de pecado se hace patente en "Townend 1976". Davie se pregunta: "When does a town become a city?" (v. 1) y reflexiona:

Of cities much is written. Even Scripture
Has much to say of them, though mostly under
The inauspicious name of 'Babylon'.
What a town is, one is left to wonder.
(vv. 25-28)

Sin embargo, la depravación se asume: "We were not to be tricked: / Depravity stalked the street with us. A city / Needs, on the contrary, a red-light district" (vv. 74-76). Tanto es así que llega a afirmar que "We / live in Babylon, we aspire in sin" (v. 42). Davie usa un símbolo dado, escritural. "Aspire" tiene el doble sentido de ambición personal y respiración. Se señala así la contaminación ética. Davie, sin embargo, va más allá y ve en la época contemporánea el reino del mal. En 49-48 recuerda cómo en la época de la depresión los habitantes de Barnsley estaban unidos. A esos tiempos humanos -aunque llenos de "homely squalor" (v. 9), "black" (v. 64), "smells" (v.

⁷⁷ cfr. I.4 de la 1ª parte.

11), "hardship" (v. 48) se contrapone el "concurse and complex, underpass and precinct," (v. 83) de la arquitectura moderna. Para Davie, ese urbanismo tiene "the scale not human but angelical" (v. 84). Como en poesía, se critica el esteticismo. Ahora, la sordidez es interior, instalándose una dicotomía limpieza externa / suciedad interna:

Squalor on that scale; homeliness as 'home'
Might be for Rebel Angels, or their hordes,
Machimists of 'machines for living in';
No fug upon the windy drawing-boards!
(vv. 85-88)

Davie hace suyo el concepto de griego de *hybris*: soberbia consistente en querer ser más de lo que se es, de ahí el mezclarse, que es el pecado capital. Davie concretiza así el mito de los ángeles rebeldes (cf. *Paradise Lost*), con lo que demoniza al ser humano contemporáneo, identificándolo con el mal e idealiza el mundo de la segunda preguerra mundial. Davie deja así claro que las grandes construcciones intelectuales para él tienen un carácter pecaminoso: son "aspiration", *hybris*. De modo similar, en un artículo⁷⁸ escribe que "Lacan's structure of ideas, Foucault's and Derrida's are all necessarily irreligious".

La máquina, a su vez, se negativiza. Ya hemos visto como Davie en *The Shires* ("Gloucestershire") alaba el "native gift for townscape" (v. 3) de los "pre-industrial English" (v. 5). De la voluntad trasgresora de la naturaleza nace el

⁷⁸ "Nonconformist Poetics: A response to Daniel Jenkins". *Journal of Literature & Theology*, 2:2, September 1988, p. 165.

castigo de maquinización del ser humano. En la última estrofa se hace más clara la identificación del mal con la época posterior a 1945:

The end of a town -however mean, however
Much of a byword- marks the end of an age,
An age of worn humility. Hereafter,
The Prince of Darkness and his equipage!
(vv. 93-96)

La época contemporánea se sataniza y es, se dice, el infierno. Históricamente podemos explicar esta reacción, si tenemos en cuenta, con Michael Wood (1977: 310), que

The state of mind, however, that encloses post-war British poetry is the child primarily of a fierce austerity that converted fair play from a wooly old principle into a daily practice, endorsed by ration books and the unremitting awareness that everything you had that was more than your share was a piece of the share of someone else. The child then grew up to watch what he thought was a careless, soulless affluence disfiguring his rescued land and demoralizing his compatriots.

Por otro lado, podemos ver en *The Movement*, como señalamos en los preliminares, una especie de noventayochismo inglés con sordina. Tras la pérdida del imperio, se retrotraen los poetas a las esencias nacionales, terruñeras, de antes de la época de gran expansión. La época inmediatamente anterior a ésta es presentada como *sumum bonum*. En España será la Castilla preindustrial, en Davie la Inglaterra del siglo XVIII. Al rechazo unamuniano de la modernidad en el “¡Que inventen ellos!” se corresponde el similar rechazo de Davie a las innovaciones del mundo contemporáneo⁷⁹.

Cabe señalar, asimismo, que en *In The Stopping Train and Other Poems* no sólo se sataniza la época, sino la geografía. En “Depravity: two

⁷⁹ Cfr. Preliminares B.

Sermons” Davie localiza el mal. En el primer sermón (1) “Americans: for their Bicentennial” el mal, aunque presente en América, se concentra en Europa:

The best, who could, went back because they nursed
A need to find depravity less dispersed,
Less, as it seemed, diluted by crass hope.
So back went Henry James to evil Europe,
Unjust, unequal, cruel.

(vv. 1-5)

En “(2) St Paul's Revisited” Davie hace uso de la fábula del rapto de Filomena —una cita de *The Waste Land*, en esta línea, encabeza el poema—. En él se presenta el odio (“King Tereus, Hatred”) personificado en “Greek Street and Fleet Street” (v. 4), calles tradicionalmente vinculadas a la prensa y escribe (el subrayado es nuestro):

the gutters run
Their serial feature. Liquid, yellow, thick,
It pools here, fed from the Antipodes,
The Antilles... For the seven seas run with bile
To the Pool of London, sink where the ordure, talent
At home in this world, gathers. And it pools
Not only there but in whatever head
Recalls with rage the choir of Christ and Wren.

(vv. 9-11)

“The Choir of Christ and Wren” es un verso de Smart que a menudo, Davie cita en sus escritos críticos. Smart aspiraba a hacer de San Pablo de Londres, en contraposición a San Pedro de Roma, el centro de la cristiandad. Se nos dice así que Londres antes era aspirante a ser capital religiosa del nuevo Israel y ahora es, en palabras de Davie en UB, 256, “the headquarters of articulate Philistia”, es decir, la capital del mal.

Recuerdo del pasado, la consciencia histórica es consciencia de esa degeneración. Se ha perdido la consciencia de la caída. Si la tuviéramos, habría limpieza. Así:

degenerate,
The rapist lapwings sideways through our heads
And finds no exit. There's a place it might:
The A - to - Z preserves no record of it
Though Strype or any antique gazetteer
describes it well enough, a Thames-side borough
Decayed already, called Depravity.
If we could find it now, our hoopoes might
Hop from inside our heads, and Thames run cleaner.
(vv. 14-22)

Es decir, si hubiera consciencia —en el sujeto— de la depravación, es decir, si se tuviera un código ético, una jerarquía axiológica, no ocurriría eso en el exterior. El objeto se limpiaría. Poéticamente, este poema destaca por el uso del símbolo en relación con el mito bíblico de Babilonia. Este símbolo es dado, escritural, pero permite a nuestro autor superar la linealidad del mero nivel literal. En este sentido, *In the Stopping Train and Other Poems* es un volumen en donde esa tendencia “simbolizante” —truncada en *More Essex Poems*— se retoma. Como allí, los símbolos no son subjetivos, sino objetivados, al estar codificados en una tradición escritural, la bíblica cristiana, en este caso. Davie es así fiel a su rechazo al subjetivismo.

Horae Canonicae

En “*Horae Canonicae*”, por ejemplo, se usa, más que la escritura, la liturgia de las horas, con una ironía sobre las aspiraciones o pretensiones humanas a la santidad. Así, en “*Prime*” se nos presenta a “Mr Saint Keble, meek and lowly, / white with rite, and clean with holy, / Wordplays to the

morning's Lord" (vv. 5-7). Nótese la ironía, subrayada por la rima interna - "white with rite" que evoca la falsedad de los sepulcros blanqueados- y la rima externa que une contrarios "lowly" / "holy". Esos "wordplays", debido a su ritmo binario entrecortado, resultan infantiles, pueriles: de ahí su carga irónica.

En "Terce" se presenta la impotencia humana, ironizado sobre William Law:

Mr Saint William Law is eating his
Sweet: humble pie: 'We have no more
Power of our own to move a hand or stir
A foot, than to stop clouds, or move the sun'.
(vv. 11-14)

Nótese la ironía, incluso el sarcasmo de calificar de "sweet" a esa declaración de impotencia y el juego deslexicalizador -ruptura en el sistema de la frase hecha- del giro "to eat humble pie". En "Sext" Davie se burla de nuevo de William Law. Esta vez explota el uso de la palabra "bowels" que en Law significa entrañas y, de ordinario, intestinos:

'Filling us with such bowels of
Compassion as when' (Come, Mr Law, we are furnished
With bowels, and they are full or they are not;
What room for other organs?).
(vv. 19-21)

Davie concluye este juego, elípticamente escatológico, con un "we see the miseries of an hospital" que desarma cualquier pretensión posible.

En la siguiente estrofa, "Nones", Davie ironiza sobre el sometimiento a la voluntad divina:

At three o'clock in the afternoon,
Loggy with gin, with wine, with Mexican beer,

Resignation to the will of God
Comes easy.

(vv. 22-29)

Nótese la gran carga humorística. El ser humano se presenta como un ser atrapado en sus pretensiones. De manera análoga, en "Vespers" leemos: "This one for the telling of sins. And for / The original horror, the victimization, no problems" (vv. 29-30). Es decir, se puede culpabilizar a otro, pero "But for our own, our particular own... / ... where was the harm?" (vv. 31-32). En la calma de sus instructores, se le revela el "stink". Así implica la imposibilidad de concretizar una inculpación. En "Compline" se ironiza sobre el amor al prójimo:

Suddenly I love my fellow creatures
So much, though for that the hour was sext, was noon.
I tell you feverishly, my loved ones.
You are my own, you are? My own! My own?

(vv. 39-42)

es de destacar la ironía del ritualismo vacío en "for that the hour was sext". Se ironiza así el cumplimiento-y-miento, así como se toma el pelo a sí mismo en "I love my fellow creatures", que repite fébrilmente. El autor muestra cómo no se lo acaba de creer: de ahí la doble interrogación y el signo admiración.

Davie, pues, se ríe de las pretensiones y grandes palabras, aunque sean religiosas. Adelantamos que esta "humanización" o glosa a lo humano de

ritos, o figuras o contenidos religiosos se desarrollará más adelante en *To Scorch or Freeze* (1988)¹.

Otros Poemas

Hay otros poemas en el volumen que hacen alusiones a la escritura bíblica. En "Widowers", por ejemplo, adjetiva a "steeps" de "purgatorial" (v. 13), en "To Thom Gunn in Los Altos, California" (CP 83, 68-70) se habla de California como el Paraíso Terrenal: "This is the Garden of Eden" (v. 41) en el que, sin embargo, acecha la serpiente: "the serpent coiled / Inside it is sleepy, reposeful". En "Death of a Painter" se habla de "a Divine Distorter" (v. 18). En "The Harrow", por ejemplo, todo el poema gira en torno a la figura de Cristo. Tras presentar a los muertos como "unimaginable beings" (vv. 1-5), Davie, en interrogación retórica, afirma que lo que atormenta es "our loss of images for them" (v. 7). No hay un espacio psicológico de conmemoración de los muertos, parece decir. La imagen de Cristo, por eso, es atormentadora: "Us too in this the Harrows" (v. 11). Nótese el hipérbaton: "Us too" señala el hecho de que el tormento es para con los vivos, no sólo dirigido a los difuntos "In this" se refiere a la imaginación y el "He" introduce una nota de suspense: sólo en los versos 16-17 sabremos que se trata de Cristo. La imagen de Cristo atormenta porque:

¹ El poema "Immortal Longings. Before Surgery" escrito en 1976 y recogido en *Poems and Melodramas* (1996) Davie trata de la eucaristía. La humanidad, si bien negativizada como "croaking throats" (v. 8), con deseo de posesión en las relaciones (vv. 10-11) airada y molesta (v. 12), tiene una "sed todopoderosa" (v. 4) de "a cup / That is not to be had" (vv. 5-6). De la lectura del poema —se infiere que lo peor— "the worst" (v. 1; v. 22) es no adecuarse a las exigencias religiosas —de ahí esa sed— y estar secos (v. 18) por, interpretamos, no aceptarlas. Esta situación, sin embargo, es irónica, pues "always this unfailing / Remedy was at hand" (vv. 23-24).

He descended into-

Not into Hell but
Into the field of the dead
Where he roughs them up like a tractor
Dragging its tray of links.

(vv. 16-20)

Tenemos aquí la ruptura de la frase hecha, en este caso representada por el credo anglicano: en vez del descenso al infierno, tenemos —estratégicamente en una corrección situada en dos encabalgamientos tras un guión y “but”— el descenso al Hades, en donde (123-124) se encuentra a “the Virtuous Pagans and others”. Tenemos, así, una superposición del motivo cristiano ortodoxo de la *anástasis* (resurrección de Cristo como bajada al Hades para abrir las puertas) y el clásico de la *nekuia* (bajada al Hades, como Ulises o Eneas) (cfr. ilustraciones del apéndice VI). Tenemos, además, una explotación del vocablo “field” en toda su carga literal de campo. Cristo aparece como conductor de tractor que hace erguir a los muertos, tomándose así *anástasis* en su sentido etimológico de estar (*stasis*) de pie (*aná*). Con esta imagen —dicho sea de paso— Davie deja al descubierto su visión simbólica: ésta es el lugar de tierra en donde en olvido indiferenciado están latencias (difuntos) que, mediante la forma (literatura, aquí Cristo = Verbo), se rememoran y reviven. Si bien la literatura era lápida que actualizaba esos espíritus, el mito cristiano aquí tiene vigencia permanente pues:

He came, He comes
On Easter Saturday and

Not only then He comes
harrowing them.

(vv. 24-27)

La políptote del verbo “comes” indica la perpetua actualización de esa anástasis, lo mismo que el encabalgamiento “and / Not only then”. El segundo “comes” deja claro el “eterno presente” de esa dimensión mítica. Davie, y esto es importante señalarlo, aquí expresamente abraza el mito para trascender la linealidad. Como apuntábamos, Cristo es ahora el Logos, Verbo que trae el recuerdo:

that they,
In case they doubted it, may
Quicken and in more
That our stale memories stir.

(vv. 27-30)

Es decir, el revivir no sólo es subjetivo en la memoria, sino que tiene una objetiva dimensión ontológica. En este sentido, cabe recordar que, aparte del poema “Ars poetica” ya comentado, hay en *In The Stopping Train and other Poems* otras poesías en las que se conmemora a los difuntos.

“After the Calamitous Convoy (July 1492)” (CP83, 49-50), recuerda una operación militar en Rusia en la segunda guerra mundial; “Rousseau in his day” (CP83, 49) evoca al filósofo suizo; “Mandelstam, on Dante” (CP 83, 53-56), celebra al poeta ruso; “Death of a Painter” está escrito “*in memoriam William Partridge*”, “To a Teacher of French” (CP 83, 75) muestra gratitud a su profesor de francés. En otros poemas se llega a establecer una continuidad entre muertos y vivos. Así, en “Father, the Cavalier” (CP83, 47) escribe “Still you are more alive / To me than anyone living” (vv. 7-8) y en “The departed”,

imaginándose un infierno dantesco en el que los personajes giran en la rueda, nuestro autor escribe: "Spokes that reach even to us, / Pinned as we are to the rim" (vv. 7-8). En "Widowers" (CP 83, 76), sin ser un poema dedicado a los muertos, recordando poemas de Thomas Hardy, se afirma que:

all of us have the thought
That states of soul in some uncertain sort
Survive us -sealed, it could be, in location:
A yard, a coomb, an inn, a Cornish tor.
(vv. 3-6)

Es decir, un estado anímico se espacializa y sobrevive al cambio. Davie, al terminar el poema, lo afirma: "Our ancient haunts / Glow far above us" (vv. 15-16), "There she dwells, we think... / She does, although our need to think so passes" (vv. 17-18). Nótese, cómo, al igual que en "The Harrow", -la supervivencia de la persona muerta se realiza independientemente del recuerdo u olvido de la persona viva a la que, levemente, se acusa aquí de infidelidad en la memoria.

En suma, *In the Stopping Train and Other Poems* es un libro capital para entender la poética de Davie. Davie, haciendo un valiente autoanálisis, escribe por primera vez "a corazón abierto". En esa introspección nos descubre:

1. Sus estrategias: alterización de lo que en él su imperativo moral rechaza, lo que le lleva a ser un fariseo guardián de la ortodoxia.
2. Su lucha interior (agonía): cultura (logos calvinista, estricto y austero representado poéticamente por la clásica concepción lapidaria del poema) *versus* natura (eros, subjetividad, sentimiento, percepción

sensorial representados poéticamente por la poesía “órfica” norteamericana). Poetizar consiste en con-formar natura a cultura.

3. Su balance: desamor, desarraigo verbal, alienación, soledad, imposibilidad de escapar a esa “prisión”..

Poéticamente, por primera vez tras *More Essex Poems* —y de manera más extensiva— nuestro autor hace uso de símbolos, si bien son símbolos objetivados, codificados por la tradición bíblica cristiana. Sin embargo, Davie aquí va más allá: no sólo usa símbolos, sino que adopta los mitos del cristianismo (ej.: así la Caída, la Anástasis) para trascender y dar sentido a la realidad. Esta se ve satanizada en el tiempo (época posterior a 1949) y en el espacio (Londres).

Poéticamente *In the Stopping Train and Other Poems*, representa la novedad de ampliar —o mejor, transformar— la concepción lapidaria de la poesía. El lapidarismo, en vez de una práctica del poema (forma concisa en la que se evoca, conmemorado, el pasado que así revive), será evocación de una idea mítica. Siguiendo el modelo platónico, Cristo será la suprema idea, el logos por excelencia, la piedra fundacional, la archiforma, el arquitecto (cfr. en apéndice VI la ilustración de Dios como Sumo Arquitecto). El cristianismo será el archi-texto, la suprema arquitectura. El poema lo actualiza remitiéndose a ese relato mítico, que así se ve actualizado. La forma externa importa, pero se acentúa la importancia de la forma o disposición interna, la disposición anímica a participar del mito. *In the Stopping Train and Other Poems* cierra así una etapa —la segunda, de búsqueda metafísica— en la poesía de Davie. Tras las

catarsis que suponen *The Shires*, y sobre todo *In the Stopping Train and Other Poems*, Davie ha puesto al descubierto sus estrategias: ha tocado fondo como *poeta doctus*. Consciente de sus límites, no luchará más contra el *modernism*. Su conversión al cristianismo anglicano le permite usar un repertorio de símbolos objetivados, con lo que puede guardar el decoro y, a la vez, utilizar dicho repertorio y una forma abierta que le permita dotar de dimensión metafísica al contenido de sus poemas. Conocidos sus límites como poeta y abrazado un repertorio objetivado de símbolos, la vía queda, pues, expedita salvaguardando la racionalidad de sintaxis para la explotación de los recursos poéticos del *modernism*.

III TERCERA ETAPA: ACEPTACION RELIGIOSA (1981-1995)

La tercera etapa de la producción en verso de Donald Davie abarca desde *Three for Water-Music* (1981) hasta *Poems & Melodramas* (1996). En ella encontramos en la poesía de Davie una aceptación religiosa de sí mismo y de la vida. Por religiosa queremos decir que es la religión el instrumento que le permite reconciliarse consigo mismo y aceptar sus limitaciones y conformarse.

Poéticamente, esta etapa se caracteriza por:

1. **Liberalización prosódica.** Si bien la rima está presente, los poemas escritos en verso liberado son la mayoría, predominando el trímetro.
2. **Mesura semántica.** Sin abandonar la concisión, Davie se hace más claro, más accesible.
3. **Serenidad.** En contraste con la "agonía" de su primera etapa y del desencanto de su segunda etapa, Davie ahora escribe serenamente, con el aplomo de alguien que ha aceptado sus límites personales, la inexorabilidad de la muerte y la natural imperfección del ser humano. Su debate con el *modernism* ha acabado: toma de la técnica caleidoscópica lo que puede, sin quebrar la estructura inteligible de la frase y sin pelearse con la forma abierta. Respecto a la técnica caleidoscópica, cabe señalar que si la intertextualidad ha sido siempre importante, en esta etapa lo es todavía más.

Obras como *Three for Water-Music* o *To Scorch or Freeze* son primordialmente intertextuales y en *The Battered Wife and Other Poems* toda una

sección está dedicada a "Translations and Imitations". Davie sigue fiel al lapidarismo, pero éste ahora se ha interiorizado. La religión —el cristianismo— es la piedra fundamental que da sentido al mundo. Cristo —o mejor, el cristianismo— es el *Architectus Mundi*. La escritura es ahora primordialmente evocación de la Escritura. La Biblia es el architexto, el texto arquetípico que es la suprema lápida resistente al tiempo y a la propia caducidad. Davie acepta el mito, aunque sea mito codificado y objetivado por una tradición secular. El cristianismo resulta ser el paradigma que ha estado buscando y el que directa o indirectamente subyace en la mayoría de los poemas de esta etapa. Mediante él Davie ha podido abrirse a la forma abierta: hay un architexto que garantiza su inteligibilidad. En las páginas siguientes pasamos a ilustrar estas características con el análisis de poemas de los distintos libros que componen esta etapa.

III.1. THREE FOR WATER-MUSIC (1981)

El esquema intertextual en este libro viene dado por los *Four Quartets* de T.S. Eliot. Como en dicha obra, *Three for Water Music* es un título musical: si Eliot evocaba la forma musical del cuarteto, Davie evoca la *Water-Music* de Händel. Como en Eliot, Davie estructura su obra en varias composiciones (cuatro Eliot, tres Davie) que, a su vez, constan de varios movimientos. En ambos casos, el número de estos movimientos es el mismo: cinco. Como Eliot, los poemas son independientes, pero tienen cierta unidad. En Davie esta unidad viene dada por la geografía (lugares acuáticos), la biografía (en ellos estuvo el poeta) y la presencia de la sexualidad. Como Eliot, Davie utiliza diversos tipos de verso y estrofa. Al

igual que en Eliot, hay elementos autobiográficos y meditación desde o hacia un paisaje. Sin embargo, como señala Leonard A. Oakland (1985: 239),

It is not so much the alternation of looser and tighter lines and stanzas, or the five-movement structure that causes one to refer to Eliot's *Quartets* when reading "Three for Water Music". Rather, it is the spirit of Davie's trio and its themes of spirituality and literary expression, focusing on the intersection of the temporal and the eternal: "the still point of the turning world". While not all of Davie's meditations in "Three for Water-Music" are explicitly Christian, still the underlying image is of spiritual *metamorphosis*.

Resumiendo, hay paralelos en el título, la estructura interna y externa, la prosodia y la temática.

Centrándonos ya en la obra de Davie, cabe decir que ésta es un novedoso tríptico. De igual manera que en un tríptico las puertas laterales son semejantes, en "Three for Water-Music" los poemas primero y tercero presentan relación estructural y temática. Estructuralmente, Davie en ellos parte de un paisaje y un episodio mitológico y va hacia una meditación. Geográficamente, Davie se sitúa en Sicilia. Temáticamente, Davie elabora dos episodios relacionados con las *Metamorfosis* de Ovidio: la licuefacción de Cíane por llanto ante el rapto de Proserpina y la de Aretusa para no ser violada por Alfeo. Como con el cuerpo central de un tríptico, el poema segundo, "Wild Boar Clough", es diferente. Estructuralmente, se invierte la progresión de los otros poemas. En él Davie parte de la historia —no del mito— y acaba en el paisaje. Geográficamente, Davie se sitúa en Inglaterra donde tuvo lugar un episodio personal. Temáticamente, Davie reflexiona sobre el dissent. La unidad de los tres poemas viene dada, como hemos visto, por su estructura similar externa (pentapartita), la presencia de la sexualidad, la autobiografía y la temática (*metamorfosis espiritual*). Todas las partes comienzan con una exclamación, y, como veremos, hay múltiples ecos y

resonancias⁸¹. Los tres poemas, además, tienen paralelismos prosódicos entre sí, que resumimos en el siguiente cuadro:

Movimiento	Metro
I.	PAREADO HEROICO
II.	TRIMETRO.
III.	TETRAMETRO (I.II); bímetro/trímetro (III)
IV.	PENTAMETRO YAMBICO
V	TETRAMETRO (I.III) PENTAMETRO (II)

A continuación vamos a estudiar los tres poemas, pero antes cabe señalar, la novedad de esta obra dentro de la producción poética de Davie. Es la primera vez que: a) nuestro autor aborda la sexualidad y b) vertebra toda una obra en torno al mito.

III.1.1. “The Fountain of Cyanë”

I

En esta primera sección se nos presentan dos momentos del episodio mitológico del rapto de Proserpina: uno, la violación y dos, la licuefacción por llanto de la ninfa Cíane. La violación se nos anuncia abruptamente en la exclamación inaugural, haciéndose eco de la súbita violencia del rapto: “Her father's brother rapes her!” (v. 1). Al principio nos desconcertamos, pero luego Davie nos da la clave para localizar el episodio: “In the bright / Ovidian colours all is for delight” (vv. 2-3). Es decir, estamos ante el episodio narrado en *Metamorfosis* IV, en donde Plutón/Hades, rapta y viola a su sobrina

⁸¹ cfr. Apéndice II, cuadro 4.

Proserpina/Perséfone, hija de Ceres/Deméter. En el episodio, Davie dice, hay delicia y “The inadmissible minglings are recounted / With such finesse” (vv. 4-5). Es decir, Ovidio es un clásico en donde, como nuestro autor había escrito en “A death”, de *More Essex Poems*, la realidad se reduce a arte: “The practice of all art/ is to convert all terms/ into the terms of art”. En contraste, irónico por los dos puntos que indican una reproducción del relato ovidiano, Davie traslada el episodio cronológicamente (al mundo moderno), espacialmente (a un entorno urbano) y ontológicamente (en vez de dioses hay humanos cuasi subhumanos, en vez de un entorno paradisíaco hay un suburbio maloliente). Así:

the beery ram that mounted
 His niece and, hissing 'Belt up', had her, is
 Hell's grizzly monarch gaunt in tapestries;
 The thrashing pallid skivvy under him
 A vegetation myth; the stinking slum
 Is Enna's field where Poebus ne'er invades
 The tufted fences, nor offends the shades;
 And her guffawing Ma assumes the land,
 Coarsely divine, cacophonous, gin in hand.
 (vv. 5-13)

Nótese el circunloquio para referirse a Plutón (“Hell's grizzly monarch”) y la metonimia (“A vegetation myth”) para referirse a Deméter. Como vemos, Davie usa aquí la técnica de resonancia mítica que Eliot utiliza en *The Waste Land*: el presente se contrapone al pasado. Como Eliot, también Davie logra así presentar al mundo moderno como una grotesca degradación de la fábula clásica. En vez de grandeza hay esperpento. La metamorfosis del mito —su actualización— resulta así una degeneración. Davie continúa con este un tanto humor siniestro, al escribir: “Coloured by rhetoric, to die of grief/Becomes as graceful as a falling leaf” (vv. 18-19). El desajuste entre arte y realidad hace así que el primero metamorfosee embelleciendo la segunda —justo lo contrario de lo que Davie

acaba de hacer, con lo que la afirmación resulta doblemente irónica. Estos versos sirven para introducir el segundo momento del episodio del rapto de Proserpina: la licuefacción por llanto de la ninfa Cíane.

Esta licuefacción ya se había anticipado en los versos catorce y quince: "Sky-blue, dark-blue, sea-green, cerulean dyes/Dye into fables". Etimológicamente, Cíane viene del griego *kyanós-é-ón*, azul y así, el hincapié en la insistencia color azul que vemos en estos versos ("blue" repetido tres veces y "cerulean" mencionado una) y el juego de homófonos en [daɪ], (morir y teñir), insinúan la metamorfosis (muerte de un estado) en fuente (azul, tinte) de Cíane. En II, 19 se nos hablará así de "blue waters".

Por otra parte, la políptote "dye"/"dyes" resalta el cambio de color, o sea, la alegorización, el embellecimiento aquí metaforizado por el cromatismo. En los versos 15-18 se dice de esas fábulas que: "We hoped where lies / And feared where truths: A happy turn, a word, / Says they are both, and nothing untoward". Como vemos, hay una suspensión epistemológica respecto al mito: ni se dice, ni se desmiente que sean verdaderos o falsos, aunque "hope" y "fear" dejan traslucir un ansia de que sean verdad. Por otra parte, las oposiciones "hope"/"fear" y "lie"/"truth", se resuelven en un status intermedio: los mitos son, parece concluirse, verosímiles. Hechas estas consideraciones, podemos entender que en los versos veinte y veintiuno se introduzca el tema libremente, alabándose el tacto de Ovidio: "No chokings, retchings, not the same as dying / Starved and worn out because you can't stop crying". Explícitamente leemos en vv. 22-23: "Cyané's fable that one; how she wept / Herself away, shocked for her girl-friend raped". A continuación, en

los versos 24-32, Davie presenta el proceso de licuefacción intercalando citas de la traducción de las *Metamorfosis* de Dryden con comentarios estilísticos personales. Así, utiliza la intertextualidad a la manera eliotiana: se sirve de un texto (el suyo propio) para presentar un episodio del mito y de un intertexto, aquí neoclásico, para presentar otro episodio del mismo mito. Implícitamente, lo contemporáneo aparece inferior a lo neoclásico. Con todo, Davie ha confundido en un todo materiales diversos. Si estos materiales nos dan la fábula, Davie ahora se pregunta por el significado de la misma:

The spring-fed pool that is Cyane may
Be visited in Sicily today;
And what's to be made of that? Or how excuse
Our intent loitering outside Syracuse.
(vv. 33-36)

II

En este movimiento Davie recoge los versos antes citados y visita el lugar de los hechos. Como en su trasposición moderna de la fábula, en la geografía actual hay una disminución de escala:

Fountain? No jet, no spume,
Spew nor spurt... Was this
Where Pluto's chariot hurtled
Up out of 'gloomy Dis'?
Male contumely for that
First most seminal rape,
Proserpine's, prescribes
Some more vertiginous landscape.
(vv. 9-16)

Como en I, hay aquí un desajuste entre el arte y la realidad, pero invertido. Ahora es el arte (texto) el que es irrespetuoso con la realidad (a Davie le desagrade el paisaje existente). Por primera vez se menciona el nombre de Proserpina y la violación, para evocar así la violencia del rapto y dar fuerza al

paisaje. Nótese aquí el juego etimológico de "seminal": primigenio y relativo a semen (de nuevo la pureza de dicción en la práctica). Nótese, también, la hipálage de "vertiginous": se transfiere al entorno una cualidad de un acto humano, el raptó. Davie parece desear aceptar, implícitamente, el principio simbolista de correspondencia subjetiva de estados de ánimo con realidad exterior. Pese a esta ansia suya, sin embargo, la realidad es ahora tranquila. Por eso esta sección se abre con los versos:

Modesty, I kept saying,
Temperate, temperate... Yes,
The papyrus were swaying
Hardly at all,
(II, vv. 1-4)

En 18-19 se lee: "Easy, easy the lap / and rustle of the waters...". En la repeticiones léxica, —que expresan insistencia semántica—, de "Temperate, temperate" y de "easy, easy" se puede ver un eco del "quietly, quietly" de "Burnt Norton" en *Four Quartets*, 118. En dicho pasaje, según señala Oakland (1985: 123-239), en el agua se da un signo. Este signo, en Davie, es el movimiento de un pez plateado:

Wholly a female occasion
This, as Demeter launches
One fish in a silver arc
To signalize her daughter's
re-entry to the dark.
(vv. 20-24)

La ocasión es femenina, se dice, por la tranquilidad, en contraste con la violencia masculina. En el pez se puede ver, creemos, una evocación de Cristo, simbolizado a menudo en el arte paleocristiano como pez. Así, en III, 21-24 se alude a esa época.

III

En este movimiento Davie reflexiona sobre este signo:

The balked, the aborted vision
Permits of the greater finesse;
The achieved one is fugitive, slighter,
One might almost say, 'loose'.
(vv. 1-4)

El poeta reitera aquí su predilección por las latencias. Lo que antes eran latencias en el artefacto, ahora son indicios metafísicos. Las latencias se convierten así en eidos: idea, visión, etimológicamente "lo visto". Se objetiviza así el lapidarismo, si bien se insiste en su carácter de imperfección, para Davie sinónimo de humanidad. En "Barnsley Cricket Club" (*Events and Wisdoms*), había escrito: "An Art's / More noble office / is to leave half-done" (vv. 23-24). Davie reitera aquí también su desconfianza hacia las grandes construcciones en las que hay perfección, acabado: en ellas el sujeto no puede intervenir -insinúa-, pues se le da todo; de ahí que sean "slighter". Davie, fiel a sus asociaciones, relaciona cualidad negativizada (perfección) con la poética versolibrista del *modernism*:

And yet the oceanic
Smells of an unencumbered
Metric jiggle the planes
Epiphanies must glow from.
(vv. 5-8)

Es decir, el sentimiento oceánico tiene su correlato poético, el versolibrismo y dificulta la detección de las epifanías. Respecto a este término, remitimos a lo dicho a propósito de *Essex Poems* (poema "January", cfr. Cap. II de 2ª parte). Davie, como sabemos, prefiere la concreción a las grandes abstracciones y a la

indefinición: de ahí que rechace ese sentimiento oceánico. De hecho, en NOBCV,

xx escribe:

If there are pressing reasons for applying rather stringent standards of formal artistry to poems that we want to consider as Christian, this argument applies as well to the *content* of poems, to what they say as well as how they say it. For if professed Christianity must in 1980 think of itself as embattled, and closing ranks against numerous assailants (often enough sincere and candid ones from outside, and muddled ones from inside), then Christian poetry can allow itself even fewer liberties in doctrine than as regards artistic workmanship. For in such a situation nothing can be more tempting, yet none more fatal in the long run, than to settle for the 'religious', by embracing any poetry that acknowledges and apprehends the numinous or the spiritual. Not all poems that answer to this description are what the worst of them are: the expression of indefinitely oceanic feelings for a something 'beyond', yeasty yearnings towards 'the transcendent'. Yet it must surely be for the exclusion of such poems, good and bad, that this anthology is still called a book of *Christian* verse, rather than (what would be more ingratiating and might seem more liberal) *religious* verse.

Volviendo al poema, nótese cómo el "And yet" indica una contraposición con lo escrito en la primera estrofa. Sin embargo, la lectura de la segunda estrofa no da pie a esa contraposición, más bien justifica el calificativo de 'loose'. La explicación se nos da en la tercera estrofa:

So, though one might almost say 'loose',
One mustn't. They like the closed-off
Precincts all right, but never
When those exult in their closures.
(vv. 9-12)

Si recordamos que en *Six Epistles to Eva Hesse* (III, 79), Davie habla del "Closed-in Kosmos Served by Myth", interpretamos que, según Davie, los poetas modernos gustan de esos espacios "cerrados", de ahí que no sean "loose". Sin embargo, para dichos poetas, esos espacios son abiertos; de ahí que no les guste que se regocijen en los límites.

Acto seguido, Davie comienza con un "The shrine is enclosed" (v. 13) que establece así una continuidad y paralelo entre el espacio sagrado y la forma poética. Por primera vez Davie explicita esta relación, aunque implícitamente, como apuntábamos a propósito de "Obiter Dicta", ésta ya estaba en su primera etapa. La forma cerrada es, así, abierta:

But the fence is of wire, the warped
Pailings give easy access, No turnstile; and out the pool
Of Cyanë, nothing to pay.
(vv. 17-20)

Esa sencillez, además, se considera cristiana:

No veil to be rent, no grille,
No holy of holies. The Greek
World, one is made to rememb er,
Was Christianized quite early.
(vv. 21-24)

Davie vincula la estética de austeridad del calvinismo al clasicismo, como hemos visto en el capítulo II de la 1ª parte. Por su parte, la estrofa final de este movimiento se hace eco del movimiento del pez y lo eleva de la categoría de signo a la de epifanía:

Epiphanies all around us
Always perhaps. And some
Who missed the flash of a fin
Were keeping their eyes on rhyme-schemes.
(vv. 25-28)

Con ello, se cristianiza el signo: es la divinidad cristiana la que, por medio de Ceres / Deméter se revela. Así se cristianiza la mitología clásica. Los versos 26-28 son, a la vez que una referencia al signo, una velada autocrítica. Como en II, v. 22-24 la rima era "arc" / "dark" se alude así —como a otras veces— a cómo la cultura puede impedir la percepción sensorial. Sin embargo, hay ambigüedad: por

una parte Davie sí vió el destello de la aleta del pez y, por otra, el "always perhaps" insiste en el carácter probable, no seguro, de tal revelación.

IV

En este movimiento Davie continúa su reflexión sobre la "castracción" de la cultura. Jugando con el doble significado de "stanza", estrofa y estancia (habitación), Davie reconoce seguridad en la cultura:

And so with stanzas... moving
From room to room is a habit adapted to winter,
Warm and warming, worship Sunday by Sunday,
And one is glad of it.
(vv. 1-4)

Nótese también cómo la forma se concibe, como señalamos en su primera etapa, como servicio religioso. La cultura es esa forma, hábito en tanto que vestimenta y en tanto que costumbre. En Davie la poética es ese hábito. Sin embargo, esa protección tiene un precio:

But when
Now and again I turn the knot and enter
The special chill where my precarious Springs
Hang water-beaded in still air, I hear
A voice announce: 'And this is the
Conservatory!' Greenish misted panes
Of mystifying memory conserve
In an unnatural silence nymph and pool.
(vv. 4-11)

Davie juega aquí con el doble significado de "Spring": Primavera y fuente. Busca en su memoria la fuente, el surgir de su creatividad. Para Davie, que es un "Winter Talent", la primavera, tal como veíamos en el poema "A Spring Song" de *In The Stopping Train and Other Poems*, es lo otro, la salida de esa contención invernal; de ahí que, al salir de esa familiaridad, sienta un escalofrío especial por

ser la primavera lo *unheimlich*. Sin embargo, ese otro (natura) es débil. Así, es “precarious” y “hang”, cuelga. Es débil: en vez de una fuente hallamos témpanos helados. Es decir, la cultura ha helado, refrenado sus posibilidades (latencias). Como en *In the Stopping Train and Other Poems*, se evalúa el coste del lapidarismo. En el pasado actualizado, están también latente como potencialidad la ninfa y el estanque, pero están “conservados” con un silencio “innatural”. Como en II, 20-28 la cultura ha cegado la fuente de la creatividad y la ha convertido en una forma inerte y estéril.

Davie prosigue con su reflexión:

It is an outside room, at the end of a range of rooms
But still a room, accounted for or even
Entered upon the impatient plans in my
Infidel youth. At that time no
Nymph, and no pool: still, it appears,
Room left for them.

(vv. 12-17)

Ese estado, latencia, es un producto de la cultura, es una habitación, pero fronteriza (es exterior) y estuvo presente alguna vez antes de su conversión al anglicanismo en 1972. Sin embargo, entonces, pese a tener las latencias, no las reconocía como epifanias y, al no actualizarlas, la ninfa y el estanque, de hecho, no existían. Sin embargo, sí hay posibilidad de integrar esa sacralidad en la cultura, hay espacio para ellas: “room” es habitación, y como tal, “estancia”, cultura. Davie concluye diciendo: “-and yet / Rooms should have an outside door, I think; / I wilt for lack of it, though my plants do not.” (vv. 17-19).

Con todo, el autor se opone a esta concepción de cultura como hábito y ansía una concepción de cultura abierta al mundo exterior, es decir, a natura, a lo otro. Análogamente a cómo Davie se abrió al mundo en *Events and Wisdoms*, gracias a Pasternak, aquí natura adquiere, para él, una dimensión metafísica, epifánica. Esa dimensión es la que señala la oposición entre “I” y “my plants”: el nivel literal, la natura (planta) no se marchita a nivel metafísico, el yo, simbólicamente, sí necesita esa dimensión para vivir.

V

Este movimiento comienza continuando el desarrollo de esta idea:

Yet there was enough in this-
And it was nothing, nothing at all
'Happened' -enough in this
Non-happening to cap
What scripture says of the Fall

Which, though it equally may
Not in that sense have happened, is
A postulate day by day
Called for, to explain
Our joys, our miseries.
(vv. 1-10)

Davie insiste así en que lo metafísico es una dimensión, no algo literal. En realidad, puede que no suceda nada, pero la historia sagrada, el mito, es un esquema semántico, o mejor, semiótico —un paradigma— que da significado al mundo. Nótese cómo Davie ha modificado su actitud con respecto al mito: antes lo desechaba, ahora acepta uno, el cristiano. Sin embargo, nótese cómo sigue rechazando el subjetivismo: acepta un mito que él ve como razonable, (cfr. OM, 160) y ya objetivado y codificado por una tradición. Sin embargo, la aceptación de

ese mito es el que le permite, en contraste con su postura anterior, dar validez a la subjetividad:

A fish jumped, silver; small
Frogs took the mayfly; papyrus
In the Sicilian fall
Of the leaf was bowing. How
That weightless neighed with us!
(vv. 11-19)

Vemos aquí cómo “fall” con, minúscula, se hinche con la evocación de “Fall” —con mayúscula— del verso quinto y cómo luego se “desinfla” tras el encabalgamiento, al encontrarnos que la caída es la de la hoja. Por otra parte, “fall” evoca la palabra americana para otoño, con lo que se asocia a “winter” del IV, 2 y a “Spings”, de IV, 6. Se presenta así una estación simbólica, en la cual se concede significado a la naturaleza por medio del esquema mítico. Ese esquema es el que contrapone la dimensión objetiva (“weightless”) a la subjetiva (“weighted”). Objetivamente nada pasa, subjetivamente, sí. En este punto, Davie ha cambiado: ahora se acepta la subjetividad, siempre y cuando —eso sí— ésta esté de acuerdo con un código objetivado. Es más, es esta voluntad subjetiva de buscar significados que se afirma en la estrofa siguiente:

So inattentive we are
We think ourselves unfallen. This
Pool, when Pluto's car
Whiled up, was wept by Cyanë
For her abducted mistress.
(vv. 21-30)

Davie evoca el “Epiphanies all around us / Always perhaps / So we think pool” (II, 25-26) que salga, pero no tanto que aquí parece afirmarse sin el “perhaps”. Basta con la atención para encontrarlas. La evolución de nuestro autor es patente: si en su primera etapa el lapidarismo es forma de escribir poesía, (cfr.

“To a Brother in the Mystery” de *New and Selected Poems*), ahora las latencias son los signos y es la actitud receptiva hacia ellos y el interpretarlos como tales la forma que redime. El lapidarismo, pues, ha sido subjetivizado. De un modo concreto de escribir pasa a ser, primordialmente, una actitud subjetiva de receptividad a lo que él considera sagrado. En este sentido, Davie recibe el mito del rapto de Proserpina y le da significado. El mito se acepta ahora como esquema significativo. En este caso, Davie establece un paralelismo entre Plutón y Adán. Ambos señalan una trasgresión de consecuencias trágicas: Adán introdujo el pecado en el mundo y Plutón, según algunas versiones (Oakland 1985: 237) la sequedad del verano. Davie armoniza así la mitología clásica con el cristianismo. En la misma sección V leemos:

Why, when an unheard air
 Stirred in the fronds, did we assume
 An occidental care
 for proximate cause? Egyptian
 Stems abased their plume.
 (vv. 16-20)

El “occidental y “proximate cause” evocan la filosofía occidental de raíz aristotélica con toda su tipología de causas. El sujeto, pues, ansía encontrar un significado. La escritura del esquema mítico, parece así el agua en la que bebe el ciervo sediento. No sólo se insiste en la búsqueda de significados, sino en la receptividad. Así:

One could go round and round
 This single and Sicilian less
 Than happening, and ground
 There in what might soffuse
 Our lives with happiness.
 (vv. 21-25)

Esta quinta sección, como vemos, no sólo continúa la reflexión con que acaba la sección cuarta, sino que reúne y unifica todos los momentos: la fábula mítica presentada en I, la epifanía de II y III y la inquietud subjetiva de IV. El poema concluye reiterando la subjetividad del significado:

El mito, pues, ha venido a llenar las carencias que Davie encontraba en el logos. El paradigma cristiano es el architexto que le permite superar las contradicciones objeto / sujeto, pasado / presente, grecorromano / cristiano, logos / mythos y la oposición, en Davie, clasicismo / *modernism*.

III.1.2. "Wild Boar Clough"

I

Este primer movimiento nos presenta la transformación del "Dissent" a finales del siglo dieciocho y principios del diecinueve. La exclamación "A poet's lie!" (v. 1) remite, tal como señala Oakland (1985: 240-241) a la estrofa inaugural del segundo movimiento de "Burnt Norton" en *Four Quartets*:

We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And heard upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.
(vv. 10-15)

Eliot se refiere aquí (Oakland 1985: 241) al poema de Dryden "The Hind and the Panther". En dicho poema, escrito en 1687 al convertirse dicho autor al

catolicismo, Dryden alegoriza como bestias a distintos grupos protestantes que amenazan a la cierva (el catolicismo). Los baptistas son el “boar”.

Davie desmiente (de ahí “lie!”) esta visión de la confesión baptista y lo rechaza: “The boarhound and the boar / Do not pursue their pattern as before” (vv. 2-3). Para Davie, tal como expone en ED (cfr. Cap. II de la 1ª parte) , la bestia es el presbiterianismo:

the Presbyterian,
The tusked, the native beast inflamed to find
And rend the spotted or the milk-white hind,
The true Church, or the half-true?
(vv. 5-8)

“The Church, or the half-true” se refiere al *Old Dissent*, tal como hemos visto en ED, pues allí Davie nos dice que fue el *Old Dissent* quien fue minado por el presbiterianismo. Esa destrucción se hizo, según señala Davie en ED, por la asunción de un ideario romántico. Aquí se poetiza así:

Long ago
Where once were tusks, neat fangs began to grow;
Citizen of the World and Friend to Man,
The presbyter's humanitarian.
The poor pig learned to flute: the brute was moved
By plaudits of a conscience self-approved;
'Self in benevolence absorb'd and lost'
Absorbed a ruinous redemption's cost.
(vv. 8-19)

El presbiterianismo dio paso, según señala Davie, a un humanitario unitarismo. Al autocomplacerse en esa actitud se arruina —por abaratarla— la idea de redención. Davie, sin embargo, va más allá y proclama “this too a lie” (v. 16), ya que hay “a newer zealot's, worse / Than any poet's in or out of verse” (vv. 16-17). Ese mal mayor es el evangelismo. Según leemos en ED (cfr. Cap. II de la

1ª parte), fue este movimiento el que dió el golpe de gracia al *Old Dissent*. Así:

"These were the hunting-calls, and this the hound, / Harried the last brave pig from English ground;" (vv. 18-19). Este evangelismo se simboliza como armiño:

Now ermine, whited weasel, sinks his tooth
Deeper than wolf or boar into the Truth.
Extinct, the English boar; he leaves a lack.
Hearts of the disinherited grow black.
(vv. 20-23)

Davie poetiza así lo que ya había expuesto en ED. Los dissenters, privados de su confianza en lo racional y de su apreciación artística, se quedan huérfanos y ayunos de alimento cultural.

II

Davie pasa ahora a concretizar esos desheredados y evoca, mediante un "he" objetivante, su niñez baptista. De ella se recuerda, concretamente, la "Baptist chapel on Sundays" (v. 4) y las colectas para las misiones:

the Mission Fields
ripe for the scything Gospel
Cost him a weekly penny.

The missionary box!
It rattled as he knocked it,.
(vv. 5-19)

Junto a este mundo religioso, se evoca el deporte:

When he grew up
In the England of silver
cigarette cases...
...

long white flannels were still
worn.

(vv. 1-3, 5-6)

El tenis así se presenta metonímicamente, por su vestimenta de color blanco, y más adelante, por su vocabulario: "crouching near the wireless: deuce, Fred Perry serving..." (vv. 11-12). Davie yuxtapone así el mundo deportivo y el religioso, unificándolos así en su recuerdo. El mismo nos habla de ello como de algo muerto:

Doggedly he applies
himself to the exhumations:
these pre-war amateurs,
that missionary martyr.

As gone as Cincinnatus!
(vv. 13-17)

La mención de Cincinato inviste de las virtudes republicanas (austeridad, sencillez) a estos personajes. Davie, recordemos, ve en la complejidad del mundo posterior a 1945 algo negativo. Sin embargo, reconoce que, de palabra, se honra a esos personajes:

Still tongue-in-cheek revered, as
Republican virtue by
a silver-tongued florid Empire,

tired of that even, lately.
(vv. 18-21)

Es decir, la honra es un mero "lip service" vacío del que, recientemente, el poeta se ha cansado. Nótese cómo la disposición gráfica (espacio en blanco) supone un refuerzo semántico del último verso de este movimiento, que, para Davie "the feel of post-war Europe..." es que "we, those of my generation and older (...) were phantoms" (TTC, 69)

En el poema, “lately” se puede referir a la época inaugurada por *In the Stopping Train and Other Poems* (1987), en la que se descubría el coste personal de su poética.

III

Si la sección segunda temporalizaba el recuerdo, la sección tercera lo espacializa. Davie recuerda que:

To Loughwood Meeting House,
Redeemed since and re-faced,
Once persecuted Baptists
Came across sixty miles
Of Devon.

(vv. 1-5)

Esta evocación histórica le sirve, como en “The Fountain of Cyanë”, I para contrastar pasado y presente. Como allí, aquí Davie ve el presente como degradación: “Now we ask / Our own good wincing taste / To show the way to Heaven” (vv. 5-7). De la dureza y firmeza ante la persecución se ha pasado a un exquisito y estético pietismo devocional. De aquí que Davie exclame que, aunque “we should be always at worship” (v. 10); “what antiquarian ferrets / we have been!” (vv. 15-16). “Ferrets” se hace eco del “ermine, whited wesel” de I, 20, resaltando así la indignidad de ser heredero de ese pasado y la incompreensión del mismo, pues no se actualiza. Por ello, esa actitud devocional se ve como ociosa y redundante:

As idle
An excrescence as Ionic
Pilasters would be, or
Surely the Puritan poet:

Burning, redundant candle,
Invisible at noon.
(vv. 16-21)

Acto seguido, Davie reconoce un vestigio de religiosidad. "We are, in our way, at worship" (v. 22). Sin embargo, ésta es débil, pues culturalmente (cf. "England") es imposible que sea de otro modo. Así:

Though in the lang-deflowered
Dissenting chapel that
England is, the slim
Flame of imagination,
Asymetrical, wavers,
Starving for dim rose-windows.
(vv. 23-28)

El "Thought", contrapone la realidad subjetiva del "worship" ("our way"), con la objetiva desheredad cultural de los *dissenters*, ahora hecha extensiva a toda Inglaterra. Como en sus escritos críticos, Davie habla de la no-vigencia de la paideia augústea como de una pérdida. En Inglaterra, con todo, hay objetivamente un ansia de regeneración espiritual representada por las "dim rose-windows" (v. 28), posiblemente de la "Loughwood Meeting House" (v. 1).

IV

En esta sección Davie personifica este ansia de regeneración en sí mismo, y, como en la sección II, utiliza el "he" para objetivarse. El poeta se presenta rabioso (vv. 1-2), borracho (vv. 3-4), "lacking as usual, and in some exorbitant measure, charity / candour in an old sense" (vv. 5-7). En ED, 182 Davie señala: "Dr. Johnson had defined 'candour' in his Dictionary as 'Freedom from malice, favourable disposition, kindness; 'sweetness of temper, kindness'". Lejos de estas cualidades se presenta como un fariseo: "How / a black heart" leans white-

heartedness, you tell me!" (vv. 7-8). Davie es: "black heart" porque, como en I, 26 ha escrito, ha sido privado de la herencia cultural del *Old Dissent*. El "white-heartedness", por su parte, evoca los "sepulcros blanqueados" —la acusación de Cristo a los fariseos—, la hipocresía, que hemos visto, Davie hace patente en "In the Stopping Train".

En la estrofa siguiente Davie prosigue su sinceración y confiesa su violencia verbal hacia, parece, su esposa:

Raged, and beshrewed his audience of one
without much or at all
intending it, having his eyes not on
her, but on the thing to be hunted down;
or so he will excuse himself, without
much confidence. The rapist's plea:
not her but womankind.
(vv. 9-15)

Como vemos, su justificación de la violencia hacia su mujer resulta hipócrita. Con ello se ejemplifica la autoacusación de fariseísmo y, a la vez, se relaciona con "The Fountain of Cyanë" en tanto que ejemplo de violencia del hombre hacia la mujer. Sin embargo, en esta agresividad hay un elemento positivo, de autopurgación: "He has / the oddest wish for some way to disgrace himself / How else can a pharisee clear the accounts, and live?" (vv. 15-17). Este último verso, aislado gráficamente, adquiere mayor carga semántica.

Davie parece ver en la culpa la semilla de la redención, pues si no se "desgracia" no puede darse cuenta de quién es y así ajustar las cuentas consigo mismo. Señálese que es la primera vez que Davie, explícitamente, usa la palabra

fariseo referida a sí mismo⁸². Así se tiende otro vínculo con “The Fountain of Cyanē”: de la caída resulta la epifanía, la posibilidad de regeneración.

V

En esta sección Davie elabora la presencia de la sexualidad evocando un episodio de su niñez tardía. Siguiendo con la tercera persona, el recuerdo le lleva a Wild Boar Clough, el barranco que da nombre al poema. Nótese, además, que “Wild Boar”, evoca la primera sección, en donde el jabalí simbolizaba el *Old Dissent*. Davie primero localiza espacialmente el barranco:

Wild Boar Clough... known to his later boyhood
As the last gruelling stage before,
Feet and collar-bones raw, the tarmacadam
Past unbelievable spa-hotels
Burned to the train at Buxton.
(vv. 1-5)

Nótese cómo, la interpolación de “feet and collar bones raw” y la postmodificación de “past” y “Burned” y “out” señalan sintácticamente lo penoso del viaje, indicado por el “gruelling” del verso segundo. El encabalgamiento, por su parte, es de nuevo relevante: el verso cuatro, en vez de avanzar, introduce una *stasis* al dar detalles sobre el asfalto. En este contexto de calor, Davie pasa a insinuar otro ardor, el sexual. Oakland (1985: 248), ve en el libro que lleva Davie: “Julian Symons, / His poems, *Confessions of X*, reviewed / In *Poetry London*, bought on Buxton Station” (vv. 5-7) una insinuación erótica. Según dicho autor, “the poet, purposely or by accident, has misremembered the title of Julian

⁸² cfr. lo afirmado en el cap. I de la 1ª parte.

Symon's volume. He refers to it with the erotic-sounding name of *Confessions of X*, where the correct title of the 1939 volume was *Confusions about X*".

Esta insinuación erótica se ve confirmada por la estrofa siguiente:

A nut-brown maid whom he cannot remember
Sold him herb beer, a farmhouse brew,
One day above Wild Boar Clough, whose peat-sieved brown
Waters were flecked below them. Legs
Were strong then, heart was light, was white, his swart
Limbs where the old glad Adam in him,
Lissom and slim, exulted, carried him.
(vv. 8-14)

Como "The Fountain of Cyanë" Wild Boar Clough es un lugar acuático en el que se rememora un encuentro sexual (aquí no consumado). Wild Boar Clough se convierte así en una de las fuentes ("springs") de su imaginación aludidas en "The Fountain of Cyanë" IV, 6. Esta vinculación con "The Fountain of Cyanë" se refuerza por la alusión al "old Adam". Según informa Oakland (1985: 249), citando a San Pablo en Colosenses 3: 9-10, y al *Book of Common Prayer* en el "Publick Baptism of Infants", "Old Adam is a traditional designation for fallen humanity". Si recordamos que en "The Fountain of Cyanë" se establecía un paralelismo entre Adán y Plutón, ahora Davie viene a sumarse a ellos. Los colores refuerzan, además, esta acumulación: su corazón es blanco, una resonancia del fariseísmo de la "white heartedness" de IV, 8 y sus miembros son negros, color simbólico de lo negativo. Por otra parte, si en "The Fountain of Cyanë" el poeta visitaba el pasado de sus "Springs" (IV, 6) en su "infidel youth" (IV, 15) en donde conservaba "In an unnatural silence nymph and poet" (IV, 11), aquí se nos presenta a un Davie joven, aunque no sabemos si creyente o no, recordando a una muchacha junto a un lugar acuático. Lo mencionado como en "The Fountain of Cyanë" (IV), se

materializa aquí: ese pasado se hace presente por el recuerdo. Así, "Somewhere that boy still swings to the trudging rhythm, / In some brown pool that girl still reaches / A lazy arm" (vv. 15-17).

Davie pasa ahora a actualizar no historia personal, sino la colectiva:

The harm that history does us
Is grievous but not final. As
The wild boar still in our imaginations
Snouts in the bracken, outward is
One steep direction gleefully always open.
(vv. 17-21)

El daño final se refiere, interpretamos, a que la culpa -ej. de Adán, es decir, de Plutón y de Davie- lleva implícita la posibilidad de la redención. Por ello, la imaginación, cuya llama "asymmetrical wavers" III, (vv. 26-27) puede revivir el *Old Dissent* ("Wild Boar") tal como éste era antes de la caída en el presbiterianismo y evangelismo. Por otra parte, la dirección hacia fuera que mencionan los versos evoca el "Rooms should have an outside door" de "The Fountain of Cyanë" IV, 18. Como allí, lo exterior indicaba la dimensión metafísica. Se puede, parece insistir Davie, superar la caída y recuperar esa dimensión metafísica.

Para ejemplificarlo, nuestro autor evoca la sección tercera de "Wild Boar Cough", sólo que esta vez, se nos dice —como ejemplo de esa posibilidad— que "So Lud's Church hides in Cheshire thereabouts / Cleft in the moor" (vv. 22-23). Lud, evoca el ludismo, el movimiento que, por estar en contra de la revolución industrial, destruía a principios del XIX los talleres mecánicos. Esta destrucción evoca el primitivo espíritu del Dissent, con su furia iconoclasta. Así:

The slaughtered saints
Cut down of a Sunday morning by dragoons

Grounded the English Covenant
In ling and peat-moss.
(vv. 23-26)

Davie así establece un paralelismo entre la industria y las imágenes. Por la imaginación, dice, podemos destruir el ícono de la revolución industrial (y su correlato literario, el romanticismo y religioso, el pietismo) y recuperar el espíritu del *Old Dissent*. Por el entierro de esos iconos se funda la Alianza Inglesa, es decir, aparece la metafísica: “Ground” adquiere así su valor nominal de “suelo” (literal) y su valor verbal de “fundar” y evoca, además el “ground” de “The Fountain of Cyanë” V, 28 en donde se decía que ese “less / than happening” (vv. 27-28) puede fundar la felicidad de la vida. Se refuerza así el esquema mítico de culpa y redención. A la vez, se invierten aquí los temas y la caída de los iconos permite al hombre superar su caída.

El poema acaba estrechado el vínculo con “The Fountain of Cyanë”: “Sound of singing drifts / Tossed up like spume, persistently / Pulsing through history and out of it” (vv. 26-28). Si en “The Fountain of Cyanë” II, 9, se decía que no había espuma como signo del episodio, ahora a la espuma se compara el canto: lo sacro así se hace patente, es —parece decirse— una epifanía que se revela fuera de la historia (por tener dimensión metafísica) y en ella, en este caso, en el *Old Dissent*.

Como vemos, al igual que en “The Fountain of Cyanë”, la sección quinta y final une los elementos del poema, aquí históricos (I), artísticos y religiosos (II, III) y autobiográficos (II, IV). Vemos, también, cómo hay ecos de “The Fountain of

Cyanë" que hacen que un poema enriquezca al otro: La Caída se presenta reiterada en el mito clásico, en la historia (destrucción de *Old Dissent*) y en la vida personal del poeta (Davie), pero en sí lleva la resulta de la redención pues por la receptividad voluntariosa al mito (cristianismo) y el esfuerzo de imaginación histórica (vertebración de paideia de *Old Dissent*) esta regeneración se puede alcanzar.

Notemos, además, cómo el lapidarismo se ha idealizado: ahora no es una forma concreta de poema lo que recupera ese pasado arquetípico, sino una actitud (aquí, un esfuerzo de imaginación histórica). Davie, como sabemos, ha dedicado su vida a ese esfuerzo restaurador.

III.1.3. "The Fountain of Arethusa"

I

Este primer movimiento nos presenta, como el primer movimiento de "The Fountain of Cyanë", dos episodios mitológicos: la conversión en tritón de un muchacho y la licuefacción de Aretusa. Ambos, por otra parte, son lateralmente contiguos a la historia del rapto de Proserpina. El primer episodio se presenta en los cuatro primeros versos. Tras la exclamación inicial que evoca la violencia de la mudanza de condición, "A boy turned to a newt!", se nos describe el sujeto de la metamorfosis: "A chuffy lad / Who dared be sly when Demeter ran mad / At loss, at rapine," (vv. 2-4). Ovidio cuenta que se tomó la bebida ofrecida por una eneana y fue por ello insultada por un muchacho cuando iba desconsolada. La diosa, enfadada, le convirtió en tritón. Tenemos así presencia de la bebida en esta

agresión masculina hacia la mujer. En "The Fountain of Cyanë" el violador es un "beery ram" (I, 4) y en Wild Boar Clough, la muchacha vende a Davie "herb beer, a farmhouse brew" (V, 9).

El otro episodio se refiere a la metamorfosis de Aretusa: la ninfa, perseguida por Alfeo, el dios-río, pide a Deméter que la proteja. La diosa lo oculta tras la niebla y ella, trastornada, se disuelve y se convierte en una corriente que se sumerge en Grecia y emerge en la isla de Ortigia, en la ciudad siciliana de Siracusa⁸³. Davie lo evoca así: tras hablar de Deméter enloquecida,

to find her rule
Of nature crossed to make a girl a pool.
A filmy scarf of water... and that first
Apparition liquefied, dispersed.
(vv. 4-7)

También a través del verso siete se evoca The Fountain of Cyanë, II, en donde el estanque era calmo, tranquilo. Sigue a continuación lo que parecerá ser el lamento de Alfeo:

None of us but has indulged the same
Insanity, holding Sicily to blame
For tendering first the lovely benefit
Rushed at and clasped, and then retracting it.
(vv. 8-11)

Se evoca así, en cierto modo, "Wild Boar Clough" IV, 9, en donde el poeta maldice a su mujer. Por su parte, Oakland (1985: 253), tras citar estos versos, apunta que: "Much like the male figures of *The Waste Land*, all of these men flow into one consciousness, sharing a common experience of loss". Dado que Plutón

⁸³ Cfr. Ilustración en Apéndice VI.

consigue a Proserpina, la pérdida, interpretamos, se refiere al entorno paradisíaco que siguió. En el caso de "Wild Boar Clough", Davie no volvió a ver a la muchacha. En el plano histórico, es la pérdida del *Old Dissent*. En el plano mítico, la pérdida es la pérdida por la Caída del paraíso terrenal.

A nuestro juicio, hay consciencia de pérdida, pero creemos que es más importante la separación entre el plano real (literal, geográfico) y el plano mítico (simbólico). Tras aceptar un esquema mítico en "The Fountain of Cyanë" y "Wild Boar Clough", Davie tiene sumo cuidado en recalcar la "miticidad", el carácter simbólico de la fábula. Los elementos reales en ella (los geográficos, por ejemplo, Sicilia) funcionan míticamente, no realmente: de ahí que en realidad Sicilia no tenga nada que ver con un amor perdido. Así, escribe: "Loss of love has nothing to do with place" (v. 12).

Davie, que en "The Fountain of Cyanë" II y V había aceptado el movimiento de un pez en el agua como epifanía, escribe: "Time ticks, a flaw flies on the water's face / But that is not either" (vv. 12-13). Esta última frase parece aludir al mencionado movimiento del agua: el mito, parece decir, por más mito que sea y aunque proporcione un esquema semántico, hace, en la realidad, irrecuperable el tiempo pasado. A esa pérdida real se refieren los versos siguientes:

Remonstrate
As Arethusa may, expatriate
From Elis, threading underseas, who found
Vent for Greek waters on Sicilian ground,
It cannot help. The loves that we have lost
Are not, like her, translated or transposed,
Somewhere intact.
(vv. 14-20)

Poéticamente Davie menciona por primera vez el nombre de Aretusa y resume la fábula que en 4-7 se había bosquejado. En el mito, dice, el amor perdido permanece; en la realidad, no. De ahí que concluya diciendo: "Who ever read, for these / Poor palliatives, the *Metamorphoses*?" (vv. 20-21). El mito es mito, y como tal hay que entenderlo, y la realidad, realidad. La interrogación en cuestión es retórica, pues la respuesta, obviamente, es no. Davie se hace eco así de "The Fountain of Cyanë", V en donde dice que el episodio del rapto de Proserpina y la Caída "equally may / Not in that sense have happened" (vv. 6-7).

II

En este segundo movimiento Davie continúa la vinculación con los signos de "The Fountain of Cyanë". Davie cita unos versos del poema de Shelley "Arethusa" (Oakland 1985: 254) y afirma que:

More thrilling today
My mother's way
With Shelley, than this fountain's
Circus of grey
Mullet, or sway
Of papyrus-fronds.
(vv. 4-9)

Por una parte, el pez y el balanceo del papiro nos recuerdan las epifanías de "The Fountain of Cyanë", II, 22-24 y V, 11-20; por otro, estamos ante una resonancia equívoca: allí esos signos eran epifanías, aquí están tomados a nivel literal y, a esa realidad, se prefiere la literatura. Esta preferencia también es equívoca, pues parece contradecir el anclaje en la realidad, a pesar del mito presentado en la primera sección. Toda esta madeja de aparentes contradicciones se aclara en los versos siguientes:

Pulsations
Still rill it through;

What once she knew
 Of clogs, reverberations,
 Couches of snows,
 The nymph still knows,
 Still pushing her liquid lever
 Up and out,
 As when it brought
 Greeks once in a choleric fever
 To Syracuse.
 Mother, my Muse,
 These are the springs that matter:
 Small thrills sustain
 The source, not vain
 Glories, nor consonants' clatter
 Down a moraine
 In Shelley's brain
 But smaller vaunts.
 (vv. 9-27)

Davie se emociona ante la fuente no por la fuente en sí, sino por el recuerdo familiar a que está asociada. La literatura es, pues, lo que da sentido a la realidad y, a su vez, la humanidad es lo que le sentido a la literatura. No hay así contradicción con lo expresado en "The Fountain of Cyanë" II y V. Allí la voluntad subjetiva (humana) era lo que daba sentido a la realidad a través del mito. Aquí, de nuevo, se afirma la primacía de lo humano. Tampoco hay contradicción con lo expresado en la sección I de "The Fountain of Arethusa". El mito se vehiculiza a través de la literatura —de ahí el "The nymph still knows— y en ella se actualiza, pero por encima del mito está la humanidad. De ahí el "Mother, my Muse, / There are the springs that matter". El poeta ha visitado, como en "Wild Boar Clough" otra de las fuentes de su inspiración en la que, como allí, hay una presencia femenina. La fuente importante es, pues, el uso humano de la literatura, su integración en la vida por medio de la dimensión afectiva. Nótese que las "pulsations" (v. 9) y los "reverberations" se refieren tanto a la fuente real como la literaria: ambas se unifican en la figura de la madre. Obsérvese, asimismo, cómo es la afectividad —los "small thrills" (v. 22)— la subjetividad humana, lo que "sustain / The source"

(vv. 22-23) y da sentido a la literatura y ésta, a la realidad. “Thrill” desde nuestro punto de vista, resulta un eco en [ɪl] de “still” (10, 14) y “rill” (19) y que recalca, fonéticamente, la actualización y unificación de madre, literatura, mito y realidad. Fonéticamente, es de destacar la aliteración de [l] en “liquid lever” que, al ser dicho fonema una consonante líquida, se ajusta al contenido del poema.

La literatura, por sí, tampoco es una fuente —esta admisión es novedosa en Davie— pues el “consonants’ clatter” (v. 24) se refiere a las “Akrokeraunian mountains” de Shelley citadas en el verso tres. El “smaller vaunts”, ilustra, en cambio, la fuente. En los versos siguientes (27-36) Davie lo ejemplifica diciendo que, en un juego de adivinanzas, tuvo que decir montañas que empezaban con “A” y dijo “The Akrokeraunian Mountains!” (v. 33). Nuestro autor concluye: “Grown-ups demurred; / But sand-grains stirred / Then, as now, in those fountains!” (vv. 34-36). Más allá de la duda adulta, está la existencia objetiva a que en este caso hace referencia la literatura.

III

Esta sección es sumamente breve: apenas dos estrofas de cuatro versos.

En ellos Davie evoca su relación con la figura de su madre:

To have failed to
measure up
not to myth, but to
the need for gratitude...

In a desert of
ingratitude, this was one
small triumph, one
spout of a filial spring.
(vv. 1-8)

Davie así se presenta como ingrato: no ha agradecido a su madre todo lo que ésta le ha dado. En TTC, 13 escribe "If am so literary... that is above all my mother's doing". Tenemos aquí un nuevo caso de una mujer ofendida por un hombre, aquí por la ingratitud. De ahí que la escritura de este poema sea un triunfo, un reconocimiento, siquiera mínimo.

IV

Este movimiento cambia de dirección y se centra en tres lugares: Siracusa, en donde están las fuentes de Cíane y de Aretusa, Taormina y el Naxos de los griegos, en donde cerca del Etna están anclados los buques americanos. Davie contrasta los dos lugares: comienza evocando Siracusa, para luego hablar de Taormina y Naxos y volver finalmente a Siracusa.

En 1-2 recuerda lo visto en Siracusa: "At Syracuse the blue pool, / Dragon flies, leaping silver". Davie recuerda así "The Fountain of Cyané" con su pez y sus "mayfly" (II, 8; V, 11) y su estanque con "blue waters" (II, 19). Esta evocación lleva implícita el recuerdo de la epifanía de que se hablaba. En contraste con esta calma hay "here, at Naxos... / Trouble" (vv. 3-4). Este "trouble" se refiere a la atmósfera de agresividad soterrada que percibe el poeta: los marinos americanos están divididos racialmente en los cafés (vv. 5-8) en donde "an old / Anglo-Sicilian

made / Trouble" (vv. 8-10). El "Trouble" también viene dado por el choque entre la inocencia americana y la complejidad europea:

Those beardless boys,
Not themselves enamoured
Of Europe, but enacting
Their hope against its hopelessness, like any
American *inamorato*, like the type
Of all of them, the pontifical Henry James.
(vv. 12-17)

Davie ve a los imberbes muchachos como bisoños inocentes, ingenuos en su optimismo esperanzador frente a la desesperanza o complejidad europea: los marinos están así alienados. La palabra italiana "*inamorato*" no hace sino reflejar, lingüísticamente, esa alienación, cuyo prototipo, se dice, es Henry James.

Davie explica a continuación de dónde salen los muchachos: su destructor está fondeado en Taormina. En todo el pasaje, cabe notar, Davie juega con los topónimos Naxos/Taormina en tanto que dos nombres (helénico e italiano) para una misma ciudad (Oakland 1985: 256). En IV, habla de Naxos, en continuidad con el nombre helénico de Siracusa mencionado en IV, 10. En IV, 6, habla de Taormina, dando así un salto temporal. En IV, 18, sin embargo dice de los muchachos que "They had made the Naxos passage". Se sugiere así un rito iniciático helénico, que hace así más llamativa la inocencia de los marinos. Del mismo modo, su destructor es "old": así se contrasta el buque con la bisoñez de los marinos y se alude al espesor cultural de la región. El destructor, por su parte, está fondeado durante "un día y dos noches" (v. 19),

Offshore
In a spill of dangerous late-October light
Over the shoulder of Etna, watery, weak
And inconstant as any American's sense of Europe.
(vv. 19-22)

Davie insiste así en la dicotomía América/Europa y en la falta de solidez en la percepción de Europa por los Norteamericanos. Esta falta de solidez de nuevo queda resaltada por el uso de "Naxos" en el verso veintitrés y por el contraste entre "they" y "we"; así: "And we had been to Naxos, had descended / The gradient of millenia" (vv. 23-24). Nótese como el encabalgamiento imita el descenso del escalón, referido al teatro romano de Taormina. Davie sí parece haber tenido una visita iniciática, por lo menos ha tomado contacto con un espesor cronológico. Así, al decir "the gradient of millenia" implica un sentido histórico del que los americanos, según afirma, carecen. El contraste entre "they"/"we" se realza de nuevo en los versos siguientes. Llegados a Naxos, leemos que "we" (v. 23) "met/trouble:" (vv. 24-25). De nuevo el encabalgamiento sirve para frustrar las expectativas (tras el teatro, se espera encontrar un monumento antiguo o algo similar) y resaltar así el "trouble", mencionado antes en el verso cuatro. Davie vuelve así al presente tras el excursus de 12-25 en donde se nos explica el choque cultural América/Europa. El "trouble" es ahora no la segregación racial y el desconcierto ante confrontación con una cultura compleja, sino la agresividad de la energía sexual masculina, "the male will splayed across its Honda / Wristly revving" (vv. 25-26) y de la curiosidad turística "and the motor-coaches, / Though out of season, nosing the Holiday Inn" (vv. 26-27).

Para huir de este espacio masculino de agitación, Davie vuelve al espacio femenino de la fuente de Aretusa. Llega a "the Cyclopean wall / And the sacred mound" (vv. 29-30). Davie evoca los barcos americanos en forma de sus antecesores las galeras y cierra literalmente el paso a esa posible agitación de

ayer y hoy, pues el santuario está: "sheer from the shingle where the exhausted galleys / Lay beached once, blocked / Now from the sea by a tall and later wall" (vv. 31-33). El muro, por otra parte, evoca la verja y las estacas de "The Fountain of Cyanë", III. Allí no había amenaza exterior, aquí sí: el muro cobra así mayor valor. Lo mismo que en la fuente de Cíane, aquí "stillness there was, a profusion of late blossoms / In the leafy place" (vv. 34-35). Si la fuente de Cíane era "wholly a female occasion" (II, 20) en donde había tranquilidad y vegetación, aquí el espacio femenino es, igualmente, un frondoso remanso de paz. De ahí que "we were grateful, lingered / For the trouble to settle, settle". La repetición de "settle" indica el grado de ansia subjetiva de tranquilidad y la intensidad de la agitación interna consiguiente. Nótese, sin embargo, que al igual que en "The Fountain of Cyanë", V, podemos hablar de un "less / Than happening" (vv. 27-28). No hubo peleas exteriores, la perturbación es interna, es la interiorización de la atmósfera de violencia soterrada que hay en el ambiente. En esto se evoca a "Wild Boar", V: la sexualidad allí no se expresaba abiertamente, sino que era algo latente, pero no por ello menos presente.

En la fuente de Aretusa, sin embargo, no se produce ninguna epifanía:

But the god
 Awaited in vain indignantly the lunge
 Of a silver fin in our thinned-out devotions,
 The blue burn of the dragonfly, living ingot,
 Flaw in the too late amber of our season.
 (vv. 36-40)

De nuevo tenemos un eco de "The Fountain of Cyanë". Como allí, la epifanía era fruto de una voluntad subjetiva. Allí se hablaba del pez plateado (II, 22-24), de "may fly" (II, 8; VI, 12), de otoño (vv. 14-14). "Flow" por su parte es un

eco de "The Fountain of Arethusa", I, 13: "a flaw flies on the water's face". Aquí los humanos están demasiado agitados como para que ésta suceda. Por otra parte, el "thinned-out devotions" recuerda "Wild Boar Clough III" en donde se criticaba la devoción actual como "anticuada" y "redundante". La revelación, el "dios", pues, reside en esa actitud subjetiva que depende de la receptividad humana.

Cabe, señalar, con Oakland (19875: 257) que (el subrayado es suyo):

Davie uses the term god here though I read the poem as referring to the goddess Cases-Demeter. Davie has used the male form of the word both for poetic rhythm and to resonate with the Deo vero of the Christian tradition whose real presence stands behind the superficially pagan reference.

V

Esta sección desarrolla la última idea contada en IV: es en el sujeto en donde se produce la epifanía. Davie comienza esta sección haciéndose eco de la separación entre mito y realidad presentada en la sección I:

The one in the poem is not
The one that you will visit.
Syracuse you may visit,
The poem also - one
casts no light on the other.
(vv. 1-5)

El divorcio entre experiencia interior, subjetiva y realidad exterior se consume así. No por visitar el lugar el lector va a tener la misma experiencia que Davie describe en el poema. El único peregrinaje válido, escribe, es el interior: "Through the one there strays one and one only walker." (vv. 6-7). Del mismo modo, tampoco sirve de nada visitar la ciudad con espíritu puramente literario:

The city has its claims
Upon this one who can
Meet it in curious ways:

By brilliant turn of phrase?

No. For it is the past
Is brilliant, Pasternak says;
The debt we owe it, only
More modest coin repays.
(vv. 8.15)

El presente, pues, no está a la altura del pasado. Como en "The Fountain of Cyanë", I y en *The Waste Land* hay una degeneración del ayer y el hoy no puede estar a la altura de aquél por más que quiera: de ahí la modestia. Respecto a la atribución de esta idea a Pasternak, Angela Livingstone (1983: 26) escribe:

As far as I know, Pasternak does not say this, or if he does, it is still much more characteristic of him to see the past inspiring the present by being, like 'Nature', an unrepeatable model stirring us to attempt its 'enraptured reproduction' -no debt or duty, but emulation made possible by the knowledge that the force which made *it* work in *us*.

El pasado, en Davie, es una idea. De aquí que el viajero actual que se mueva en esa dimensión mítica "in various ways" se encuentre con la realidad.

El hoy es degradación, hasta física, del ayer:

So in the padlocked, man-walled
Fountain of Arethusa
Papyrus wave, but of course
Cigarette-packets float
above Ortygia.
(vv. 16-29)

Es decir, no hay respeto a sacralidad. Se evocan así los papiros de "The Fountain of Cyanë" II y V, pero -"of course", es decir, es inevitable que sea así- en Ortigia, la isla donde está la fuente de Aretusa, hay contaminación física, degradación. El presente, la realidad, está degradada, caída. Sin

embargo, esta condición caída de la historia como algo real y su separación de la idea mítica es una lección en sí:

Not a hard lesson to learn
That this is proper, since
History has to happen;
In this case at last it seems
A not unwarranted freedom.
(vv. 21-25)

Es más, atendiendo al esquema cristiano, la caída es necesaria para otorgar la posibilidad de redención, y con ella, la libertad de elegir entre el bien y el mal. Como ejemplo de esa libertad del mito —libertad que otorga la salida del Edén— Davie describe su visita a la *Grotta dei Cordari*, la gruta de los cordeleros que, según informa Oakland (1985: 250) está en un lado de la cantera llamada, significativamente, *Latomia del Paradiso*¹. Así:

And so in the verdant, man-made
Latomia, a grotto
Loud with seepage houses
No lonely inscrutable Tristan

And Iseult, but a rope-walk!
Rope makers gone from under
Motled impedings, still
Their hempen gossamers ran
Taut and knee-high through the shafted
Light and the cavernous air.
(vv. 20-35)

Es decir, en vez de la grandiosidad mítica de Tristán e Isolda en su gruta, tenemos, en realidad, la sencillez de utillaje de los cordeleros. Esta sencillez, en lo anímico, es la lección del peregrino del poema:

¹ cfr. la ilustración en apéndice VI.

Gratitude, Need, and Gladness-
These are the names of the walker,
These are the strands of the hemp:
Gladness at meeting the need
The gratitude imposes.

(vv. 36-40)

Es decir, el significado —una vez más— radica en la actitud del sujeto, en su receptividad, en su “a will to be curbed”, como decía en “Dream Forest” de *A Winter Talent and other Poems*. Aquí, se es “curbed” por estas cualidades: saber reconocer la ocasión (cómo en las secciones II y III de “The Fountain of Arethusa”) y alegrarse por ello. Esta actitud es el objetivo del peregrinaje:

This is our walker's scope.
You think he makes too bold?
To make this visit, think
Of how to test a rope:
Swing on it, trust it to hold.

(vv. 41-45)

Literalmente, la imagen recuerda la de la poesía como “string” (cfr. *Six Epystles to Eva Hesse* I, 48) y desarrollo lineal, frente a las figuras —paradigmas— del mito. Allí también decía: “Transcending's fine, but then we might / As well get what's transcending right; No one is going to want a stair / Planted in what isn't there.” (I, 41-44). Más que el mito, se afirma la realidad objetiva y el desarrollo lineal de la historia. Es en ellas y en su sencillez, y no en la grandiosidad mítica es en donde se revela, gracias a la actitud subjetiva, el significado. Resaltando la sencillez, Davie da más detalles de lo que ve en la cueva: “A gimrack drum with spikes, / Knee-high, the T-shaped stretchers...” (vv. 46-47) y, haciendo referencia, al “turn of phrase” de V, II, acaba: “This is the phrase he will use: / Warm honesties of makeshift / Transvalue Syracuse”

(vv. 48-50). El presente, si está vestido de sencillez respetuosa hacia el pasado ideal, alcanza en sí mismo la dimensión mítica, transformadora no de la realidad objetiva como tal, sino -como hemos visto en "The Fountain of Cyanë"- del significado que a ésta se otorga. Esta es la verdadera metamorfosis: la conversión de lo cotidiano en epifanía a través de la humilde receptividad subjetiva.

Como vemos, al igual que en "Wild Boar Clough" y "The Fountain of Cyanë", la sección quinta y final reúne los elementos del poema, la dicotomía mito/realidad (I), La gratitud (III), la reflexión sobre la literatura (II) y la importancia de la consciencia histórica y de subjetividad en la creación de lo sagrado (IV). Hay, también, ecos de los dos poemas anteriores que hacen que "*Three for Water-Music*" sea un todo coherente: El presente se sigue viendo como degradación del pasado, la caída sigue siendo fruto de la historia y, de igual modo, la voluntariosa receptividad al mito y el esfuerzo de imaginación histórica son instrumentos de redención, pero —he ahí la novedad— esa receptividad y esa imaginación alcanzan su verdadera dimensión mítica, trascendente, cuando se centran en lo cotidiano y la realidad objetiva, al inclinarse ante la realidad de todos los días con reverencia aparece la trascendencia buscada. La mitificación y desmitificación de la realidad, presente a lo largo de los tres poemas, se resuelve así en una remitificación de la realidad en la que ésta, como tal, por sí misma, adquiere dimensión mítica sin necesidad de acudir al mito propiamente dicho.

Recapitulando lo dicho, podemos ver en *Three for Water-Music* la acabada asimilación por Davie de la forma abierta del *modernism* y su adaptación personal

de la técnica caleidoscópica sin quebrar la sintaxis y la racionalidad. Si en "England" de *Los Angeles Poems* y *Six Epistles to Eva Hesse* enlazaba elementos dispares, ese enlace tenía más el carácter de yuxtaposición que de soldadura. En *The Shires* Davie adoptaba la forma abierta, pero ésta se veía limitada por el orden alfabético de los condados, lo que no ponía sobre aviso al lector de una lectura del libro como conjunto. En *Three for Water-Music*, tras la catarsis de *In the Stopping Train and Other Poems* hay, en cambio, un aviso al lector —desde el título— sobre la forma de leer los poemas. En la obra hay, además, una cohesión y armonía interna difícil de hallar en los poemas mencionados: no sólo cada poema enlaza elementos biográficos, históricos y literarios de un modo armonioso mediante un desarrollo temático y referencias cruzadas, sino que los tres poemas se imbrican uno en el otro mediante ecos y resonancias. A la lectura circular de cada poema se superpone la lectura lineal y progresiva de la secuencia que integra los tres poemas en un todo íntegro en donde, a diferencia de los otros de Davie anteriormente citados, no hay ningún elemento que quede suelto o sin relacionarse con otro (cfr. Apéndice II, cuadro 4). Davie sigue fiel, como hemos visto, a su "preference for limits", a su desconfianza de las grandes construcciones intelectuales, pero se ha abierto, serenamente, a la dimensión mítica y a la intervención del sujeto en la creación de significado. *Three for Water-Music* es, en su armoniosa integración de la técnica caleidoscópica del *modernism* con la racionalidad y objetivación augústea, el gran poema clásico de la obra de Davie.

III.2. THE BATTERED WIFE & OTHER POEMS (1982)

Esta obra está dividida en cuatro partes: la primera gira en torno al yo y se nutre de elementos autobiográficos, la segunda trata de celebrar acontecimientos o amistades, la tercera está compuesta por poemas de tema religioso y la cuarta, titulada "translations & imitations", se basa en la práctica de la intertextualidad. A continuación iremos examinando las distintas partes.

III.2.1. Primera parte (material autobiográfico)

Esta primera parte se compone de material autobiográfico. En ella vemos un yo que, sereno, ha aceptado su condición caída. En "The Battered Wife", por ejemplo, se presenta un conflicto matrimonial:

She thinks she was hurt this summer
More than ever before,
Beyond what there is cure for.

He has failed her once too often.
(vv. 1-4)

El estilo indirecto libre nos hace así entrar en la mente de la esposa. La tercera persona, es, como sabemos, un mecanismo que Davie utiliza para objetivarse. Aquí, la esposa se siente ofendida porque su marido, una vez más, según se dice en ese estilo indirecto libre, le ha defraudado. Este marido se presenta como enemigo: "his / Incalculable enmity / Rose up and struck" (vv. 15-17) y como desconcertado desde un punto de vista externo:

That he
Could no more calculate
Nor understand it than
She can, absolves the man

For the first time no longer.
(vv. 17-21)

El conflicto, pues, es patente, Davie, y esta es la novedad, no se crispa por él, sino que serenamente lo acepta y, de esa aceptación, viene la serenidad. En este caso en concreto, el marido vuelve y la relación, prosigue su curso:

He
Will come back, she knows. She dreads it yet
Hopes for it, his coming back. A planet

Or else a meteor curves at the extreme
Bend of its vector, vehicle of
Prodigy and plague, and hopeless love.
(vv. 21-26)

Tras la revolución, en sentido corriente y etimológico, la relación vuelve a su curso. Nótese cómo la prosodia, mediante un encabalgamiento continuo, imita el movimiento psicológico de revolución, de rotación en torno a un eje que, en el poema, es el otro cónyuge. Semánticamente, aunque la relación sea de carácter negativo, se acepta como inexorable.

Otro poema en el que se acepta esta condición caída es "G.M.B.". En él se evoca la muerte de una mujer que, suponemos, respondía a esas iniciales y falleció en la fecha indicada en el paréntesis del subtítulo (10.7.77). En la segunda y tercera estrofas se deja traslucir que la muerte fue por ahogamiento. En la cuarta y quinta Davie escribe:

I have as much to do with the dead
And dying, as with the living
Nowadays; and failing them is
Past forgiving.

As soon be absolved for that, as if
 A tree, or a sea, should be shriven;
 And yet the truth is, fail we must
 And be forgiven.
 (vv. 13-20)

Teórica, idealmente, no hay perdón si se defrauda a un difunto, pero, realmente, es imposible —dada la humanidad— no fallar. De ahí que el perdón sea también un deber. En este sentido, nótese el contraste entre el participio activo “living”/“forgiving” en la rima de la cuarta estrofa y el participio pasivo “shriven”/“forgiven” de la quinta. Se marca así el contraste entre la acción ideal (activa) y la realidad (pasiva) que hay que aceptar: Como en “The Fountain of Arethusa”, Davie separa lo ideal de lo real e inviste a esto último de humanidad. Aquí, como vemos, se acepta la “caída”, la condición humana que se presenta como naturalmente imperfecta.

Similar dicotomía hallamos en “Short Run to Camborne”, sólo que en orden inverso. Primero se nos habla de perdón:

The riven
 Granite of Wesley's gospel that all are forgiven
 Since all are redeemed... The loose shale slides and shelves
 As we forgive each other and ourselves.
 (vv. 134-16)

Este perdón, aquí, es un hecho, tanto para con los otros (el prójimo) como para sí mismo. Sin embargo, si en el plano divino todo tiene perdón “for of course in the long run all, / All is redeemed” tal como se lee en v. 2-3-, humanamente no es así:

All are forgiven, or may be. But we owe
 This much to our dead sister (at Polperro

Pixies and trivia...): humanly we know
Some things are unforgivable, even so.
(vv. 17-20)

Aunque se acepte la caída, se dice, hay que cumplir con la obligación.

Parecido mensaje es el que trasluce “Livingshayes” que es “*A tradition of Silvertown, Devon*”. Davie juega con el nombre de la tradición y la explica:

'Live-in-ease', and then to wash
Their sins in Lily lake
On Corpus Christi, for their own
And their Redeemer's shake.
(vv. 1-4)

En el juego de palabras y en el “then” hay una cierta censura que se confirma en la segunda estrofa:

Easy living, with that clear
And running stream below;
First contrad the harm, and then
Wash it white as snow.
(vv. 5-8)

Davie interpreta como una irresponsabilidad esa conducta: se peca y luego uno se arrepiente, queda absuelto y aquí no ha pasado nada. A este comportamiento, Davie opone la penitencia:

Not altogether. Chris Cross first,
'The top of a high hill.'
Living it up and easy needs
Him hung and bleeding still.
(vv. 9-12)

Tenemos aquí un juego ortográfico, en vez de “Criss” se deletrea “Chriss”, con lo que se unen los dos significados: entrecruzar y la cruz de Cristo. Con ello se nos dice que la cruz —es decir, la penitencia— es con lo

que hay que cruzarse para vivir “fácilmente”. Sin expiación no hay redención. Como en “Short Run to Camborne”, Davie acepta la caída, pero reitera las obligaciones.

En “Fare Thee Well” la aceptación de la condición caída viene dada por la serenidad ante la muerte. Si en las obras anteriores de Davie la muerte era un elemento perturbador, ahora se puede estar preparado para ella. Tras recordar cómo en Bideford se embarca y se separa de su mujer, Davie le dice “Farewell” (v. 32) y reflexiona:

Because in the event
The hawser will not be bent
Nor gripped so handily, and
Goodbyes will be untoward
In some more sterilized place
Than Bideford, accept
This easy rehearsal: that when
The times comes, we be equipped.
(vv. 33-40)

Davie de nuevo acepta lo inevitable: aquí es la muerte, como en los poemas que hemos señalado eran las imperfecciones de la condición humana.

Otro poema situado en Bideford es “The Admiral to his Lady”. En él amistosamente Davie acepta el carácter de su esposa. Así, escribe: “To cope with a demon lover / Learn carelessness”. Si bien se la negativiza, se acepta el reto y se busca una solución. El poema va más allá y en la estrofa siguiente se nos da una celebración de su mujer: “That rocking, jaunty way / You have, like Torridge's waters / Dancing into the bay” (vv. 31-33). Se la compara con la naturaleza y se resalta su vivacidad. Davie corona esta celebración aceptando

el saber de su cónyuge: "You know what serves your turn; / Your have, of all Eve's daughters, / The least to learn!" (vv. 34-36).

Estilísticamente, cabe señalar que este poema es notable por el juego de prosodia (mediante encabalgamientos) y sintaxis. Se dan casos, por ejemplo, de premodificación múltiple en los que el núcleo del sintagma no aparece hasta el final. Así, en la estrofa primera:

With you to Brideford,
Too old for stomaching
Rebuffs, not soon deterred
Not often crossed of late,
I boomed along, not brooking

The sky's mandate.
(vv. 1-6)

Se consigue así un efecto de suspense y, a la vez, dar idea de la complejidad de la situación. Nótese además, cómo el encabalgamiento resalta "rebuffs" y cómo la métrica —metro bímetro frente a trímetro— resalta el último verso de cada estrofa.

La estrofa tercera es otro caso de premodificación múltiple en el que el núcleo del sintagma no aparece hasta el final (el subrayado es nuestro):

Yet rained on, shoulders bowed,
Colour too high, too florid
In manner, voice too loud,
I felt like a youngster with you
That day, as winds flurred
Torridge askew.
(vv. 13-18)

Así vemos que el "I", al que se refieren los grupos encabezados por "shoulders", "colour", "voice", no aparece hasta el cuarto verso. Nótese

además, que, como en la estrofa primera, estos grupos son proposiciones en las que la cópula “be” se ha eludido, con lo que se da a toda la oración gramatical una gran carga semántica en un reducido espacio. Esta es la concisión que produce la *strength* que Davie propugna. Obsérvese, además, cómo el encabalgamiento de “too florid / in manner” resalta este último elemento al quebrar expectativas y cómo, también por encabalgamiento, se resalta “that day”. La rima, por su parte, enlaza “you” “askew”, en una asociación que anticipa el contenido en el verso veinticuatro donde se habla de “Like your hurt eyes”. Davie, una vez más, demuestra dominio de las técnicas de la escritura en verso.

Otro poema de tema amoroso es “A Late Anniversary”. En él el barquero canta a “Marian / The miller's daughter” (vv. 4-5). Como en los poemas anteriores de tema amoroso, la calidad que resalta Davie es la constancia:

Sing to her, waterman.
Woo her unfaltering,
Constant as best you can,
Self-same by altering.
(vv. 10-13)

La variedad es la garantía de continuidad para no repetirse y mantener así la novedad. El cambio interior para ganar a la mujer deseada se refleja en variedad externa:

Your traffic is yourself:
The sidelong pour off a shelf
Or the popple about a stone.

It is what she should wish,
You have to think.
(vv. 14-18)

De ese tráfico interno sale el ingenio para saber lo que a ella le agrada. Cabe señalar que este poema, por su armonización de contrarios (mujer hombre) en naturaleza, recuerda a algunos poemas de *Events and Wisdoms*. Como en los otros poemas comentados, aquí hay una aceptación de la situación descrita.

De tema amoroso es también el poema "Some Future Moon", compuesto "after Pasternak". En él el poeta visiona una persona amada en el futuro:

Before me a far-off time arises
Far in the future. You,
Whoever you are, are mine;
This is to say I know you.
(vv. 1-4)

Vemos cómo la repetición de "far" recalca la idea de lejanía, lo mismo que la de "you", la presencia de la persona deseada. Semánticamente, en los versos tres y cuatro tenemos la ecuación poseer = conocer. En la estrofa tercera esta idea de posesión se repite, unida ahora a la de pertenencia:

You are a girl or a boy;
All the same, one of the few.
Who ever you are, you are mine;
This is to say I claim you.
(vv. 9-12)

El poeta aparece así prepotente, tan prepotente que —como Orfeo— tiene poder sobre la naturaleza:

Listen! For the lisp of
The waters at Admiral's Hard
Decayed in my day already
Now can scarcely be heard.

They neither shine nor sound
Unless in a little tune
I name both them and you
And set you under the moon.
(vv. 17-24)

Evocar el *nomen* es actualizar el *numen* y así poder actuar. El poeta de hecho, parece —cual pequeño Dios— tener poder creativo en su palabra:

Because I say so, Mount
Edgecumbe's shelving ground
Crowds to the dropping down
Of warships outward bound;

Because I say so, you
Unknown sit with me here,
Your eyes a-shine because
I will it so, my dear.
(vv. 33-40)

El "Because I say so" es prueba del poder de la palabra del poeta, que no sólo tiene potestad sobre la naturaleza, sino sobre la persona amada. Señalemos, además, que este "tú" puede ser Inglaterra. En la estrofa segunda menciona Plymouth y los "warships" pueden referirse al puerto militar de dicha ciudad. Si es así, la Inglaterra futura e ideal es una pura creación del poeta:

You have this world no man
Nor man's machine can take
Away from you because
I made it for your sake.
(vv. 41-44)

Nótese como el "this world" parece primeramente referirse a la realidad, pero luego descubrimos que es una creación del poeta. Davie, pues, acepta

que su Inglaterra —si ese “tú” es Inglaterra— es una Inglaterra ideal, basada en la real, pero que resulta ser, en última instancia, una visión subjetiva.

Otro poema en el que hay aceptación de sus limitaciones es “Screech-Owl”. El poeta oye un sonido y no logra saber qué es. Tras identificarlo como un buho, admite:

In fact the bird calls I
Can name are precious few.
Nightingales sang to me
Once, and I never knew.
(vv. 17-20)

Nótese como de nuevo el encabalgamiento resalta el “once” y como, al igual que en *In the Stopping Train*, Davie reflexiona sobre los límites de su dominio del lenguaje en tanto que adecuación entre vocablo y referente. Sin embargo, a diferencia de dicho poema, el tono es aquí sereno. Simplemente se registra un hecho, pero no hay desesperación ni crispación. Del mismo modo, el poema acaba dejando constancia de su limitación:

Cuckoo, plover, and owl:
A perilously confined
Aviary of sound for
One bedridden, or blind.
(vv. 37-40)

Como en “A Hill Field” de *Events and Wisdoms*, la cultura se presenta como ceguera, como castración para ver y aprehender la realidad. Davie —y esta es la novedad— lo ha aceptado.

En la misma tónica, en “No epitaph” Davie desiste de su obsesión lapidaria —en sentido literal—. La palabra le parece suficiente lápida:

You understand, I shall not
If I survive you care
To raise a headstone for
You I have carved on air.
(vv. 13-14)

Nótese el doble valor de “for”: “para” y “ya que”, resaltado por el encabalgamiento. Esperamos sólo el significado de “para” (preposición), pero tras la poesía prosódica, vemos que es una conjunción casual también. La ausencia de comas ayuda a esta confusión. Davie, observamos, acepta que, como dice de sus padres: “My word on them remains / Stouter than stone” (vv. 3-4). La perduración poética equivale y supera a la pétrea.

Otro poema en el que reflexiona sobre sí mismo es “Grace in the Fore Street”. En él, leemos: “But not my Englishness / Nor anything else about me ever ripened” (vv. 17-18). La frase es una declaración de fracaso. Los versos siguientes, en los que se presenta robles llenándose de hojas y deshojándose (vv. 19-20) hace que esa afirmación se vea como “matter-of fact”, algo natural. En ese hecho (vv. 21-22) no hay ni consuelo ni esperanza, es decir, es algo de orden objetivo, no subjetivo: simplemente es así. La única esperanza viene, parece decirse, de la religión:

A better hope let me from my unkempt
Bruised library bestow on you. It goes:
Who can understand his faults?
Cleanse me from my secret faults...'
Unearned composure have been known to enter
A place of unfirm purpose and fleet shadows.
(vv. 23-28)

En su biblioteca se encuentra, tal como se dice en el verso doce, “The Psalms of David in Arthur Golding's version”, con lo que podemos interpretar

dicha cita como perteneciente a los salmos. En la religión, pues, el autor encuentra el perdón que le proporciona la serenidad. Tenemos aquí, estilísticamente, una hipálage en “unfirm”, y una metonimia, pues el lugar del verso veintiocho se refiere a la desordenada biblioteca, mencionada en el verso cuatro y, ésta a su vez, está en lugar del autor. Davie —insistimos— no niega lo que para él es un fracaso, sino que lo acepta serenamente, gracias, según leemos aquí, a la religión.

Otro poema en el que se reconcilia consigo mismo, esta vez su condición de polemista, es “Ox-bow”. En él, ante el hecho de que “The time is at an end”! (v. 1), el río “shudders and re-unites: / Adversary! Friend!” (vv. 4-5). Los dos se ven como complementarios. Así, “Adverse currents drove / This pair apart” (vv. 6-7). Ambos son, pues, una unidad. Davie, implícitamente, reconoce así su mecanismo de alterización y siniestración que hemos visto en el origen de su “agonía”. Explícitamente, el poeta reconoce la unidad de esos contrarios que luchan:

A twin tormented throe embraced,
Enisled between them, one
Quadrant of earth, one grove.
(vv. 8-10)

Ese “throe” es, interpretamos, la no-aceptación, como hemos visto, que separa lo que estuvo inicialmente unido. Los dos polos de Davie natura/cultura, ello/superyó, *modernism*/clasicismo en este estado de su evolución se necesitan mutuamente: “Now for each other they yearn / Across the eyot” (vv. 11-12). Tanto es así que se reconcilian y parece increíble que estuvieran separados:

Now,
Now to each other they turn,
And it is past belief
That once they forked;
(vv. 14-17)

El ahora —su estado de evolución— es el de la armonización de contrarios.

Recapitulando, el "yo" davieano que aparece en esta primera sección es un yo reconciliado consigo mismo, que serenamente reconoce y acepta sus limitaciones humanas.

III.2.2. Segunda parte (acontecimientos, estados, amistades)

En esta segunda parte Davie celebra acontecimientos, estados o amistades. Como en la primera parte, en ellos se la acepta la condición caída.

En "Utterings", por ejemplo, celebra —ambiguamente— el ser artista. El poema se compone de cinco estrofas en las que distintos seres explican en qué consisten sus excelencias. Los cuatro primeros seres están ordenados jerárquicamente, de menor a mayor complejidad: pájaro, salmón, hombre y ángel, el quinto —esta es la ruptura— es "sheepdog / Artist". Por un lado, se sitúa al artista en la cúspide de la jerarquía ontológica; por otro, se le degrada haciéndole inferior al hombre. Su situación, así, es ambivalente.

El poema está organizado escalonadamente. La felicidad de cada ser, supera y engloba al anterior. El pájaro se jacta de "to bend to the press / of need, and so command it" (vv. 7-8) y hay alguien que le supera, le envidia "his / so much more strait duress" (vv. 9-10). El salmón, haciéndose eco de ese "press" comienza su parlamento con "pressures, pressures of water" (v. 11), acentuando así la presión, resaltada por el "define imperatives" del verso catorce. Este pez es pues más diestro que el pájaro, y se jacta de "the spine / set taut against the grab / Of gravity" (vv. 17-19). Nótese la aliteración de [gr], onomatopéyica se diría por la idea de agarrar ("grab"). El hombre, que es el animal que viene a continuación, supera en esto al salmón. Quizá Davie, subrepticamente, haga aquí alusión a la etimología de *ánthropos*, el que mira hacia arriba (*aná + thropos*). La humanidad sin embargo, se resalta aquí no por su postura, sino por el error. En un eco del clásico *errare humanum est* y de los versos de Pope "To err is human, to forgive divine", Davie presenta la reincidencia en el mismo error como no perdonada por nadie y el error como castigado por la culpa (vv. 21-24). Sin embargo, Davie acepta esto como felicidad. El autor aquí introduce un guiño al lector. Tras el estribillo repetido en 5-6, 15-16: "If anything that lives / That is able to know it knows" (v. 20) que da unidad a la composición y marca la dimensión jerárquica, Davie escribe:

A better happiness than
This —and he is Legion
That he does— he is
Disranked from the branch of Man.
(vv. 27-30)

Por una parte, se dice que hay multitud (legión) de seres humanos que creen que hay algo más feliz que conformarse con su humanidad caída. Aquí,

vemos, los llama inhumanos. En su “Townend, 1976” de *In The Stopping Train and Other Poems*, se presentaba esa aspiración a superar esa condición como pecado y se recordaba a estos hombres como los ángeles —formados en legiones—, pero ángeles caídos, diabólicos. Davie, ahora, utiliza el término “legion” para presentar, a continuación, a los ángeles celestiales, no infernales. Nótese, sin embargo que nuestro autor utiliza el verbo “think” —duda, pues, de que exista mayor felicidad que esa. Dado que el artista aparece tras el ángel, podemos interpretar que se indica así que el artista está “disranked from the branch of Man” (v. 30) y que no acepta esa felicidad en la humanidad caída.

Al hombre, existencialmente, lo supera el ángel: éste no hay error y no tiene ninguna presión (v. 31), ni siquiera el adorar (vv. 3-4). Su felicidad es la máxima posible:

If anything that lives
That is able to know it, knows
A better happiness, then
The frame of the world is askew.
(vv. 35-38)

No sólo eso, sino que su felicidad es la suma de todas: “I share the happiness / Of salmon, birds, and men” (vv. 39-40). Davie, al presentar a continuación al “sheep dog / Artist” y dada la gradación ascendente del poema, implica que “The frame of the world is askew” (v. 38), al situar al artista en la cúspide ontológica de la clásica “great chain of Being”. Por otra parte, el hacer el término artista equivalente al de perro pastor es un tanto irónico, ya que supone una degradación del artista al situarlo en un plano inferior al humano.

Lo que por un lado se concede, por otro se niega. Los paréntesis, además, indican reserva. La cúspide, pues, es dudosa y ambivalente. En cuanto al oficio de artista, este consiste en:

*Knowing your own business,
And such a delicate business;
Uttering it with the promptness
That such knowledge gives—
(vv. 41-44)*

El artista es, pues, un profesional, un practicante del *savoir-faire*. En cuanto a la felicidad, ésta consiste en el cumplimiento de ese oficio, casi se diría un ministerio en el sentido de sacerdocio o servicio al que se está consagrado. Además, el artista está colocado tras el ángel. Este "mester", sin embargo, es muy sacrificado, es una vida "de perro", de ahí el "sheepdog" que, además, debe estar alerta. En suma:

*If anything that lives
That is able to know it, knows
A better happiness
In his dog's life than this,
He is welcome to it;
(vv. 45-49)*

No obstante el poema concluye: "most, / I apprehend, know less". (vv. 49-50). Para Davie, pues, la mayoría de los artistas no conocen la grandeza de su ministerio y la felicidad que de ello, dice, se deriva. Nótese cómo, esa humildad de servicio se coloca —si bien dudosa, ambigüamente— por encima del ángel, en la cúspide de la jerarquía ontológica. Como en "The Fountain of Arethusa, V" en la humildad se da la máxima grandeza. Davie, en suma, celebra la condición de artista, siempre que ésta tenga por base la modestia.

Otro poema en el que se celebra el arte, pero esta vez un tipo concreto de arte, es "Winter's Talents". El poeta, que admite "The need for a feelingful voice" (v. 2), rechaza tanto la lírica dulzona como el patetismo. La voz,

Nor will it be content
With the abrupt sweet carol
Peeled against April brick,
The Lyric; no, nor the dry
Incontestably true
Chirrup of pathos.

(vv. 19-24)

Para Davie, como sabemos, la medida emocional es clave y a ella se refería, como sabemos, el título de su poema "A Winter Talent". Por eso celebra los poetas que escriben en esta línea:

New
Poets move across England.
Islanded, I salute them:
Elaborate talents of winter.

(vv. 24-27)

Davie es consciente de que su poética es una poética a contratiempo y que de no comprende la modernidad: "Marooned as I am in my own / Undoubtedly misread season" (vv. 28-29). Por ello, celebra estos nuevos poetas que, como él, hacen de la austeridad su bandera:

I salute the
Articulators of winter
Wonderlands. Delamere Forest's
Ramifications extort
Arpeggio and cadenza,
Too ornate for the *scouse*.

(vv. 33-36)

Nótese la aliteración de [w] [n] y la oclusión dental [d] [t] en "winter / wonderlands" que, reforzada por el encabalgamiento, ponen de relieve la

admiración del Davie por esta poética “dura”. Así, con esa celebración, acaba el poema:

Rehearse,
Voices not mine, in England's
Interminable winter:
Sycamore, Tarporley, all
Intricate, cavernous splendour.
(vv. 41-45)

Otro poema en el que se celebra —de algún modo— la poética “invernal” es “A Liverpool Epistle”, dedicado a su consuegro, el padre del marido de su hija, “*J.A. Steers, Esq, author of 'The Coastline of England and Wales'*”. En este caso, lo celebrado es, dentro de esa poética, la linealidad del verso y, además, la condición de *scholar* y la ciudad de Liverpool.

Comencemos por la condición de estudioso. Esta se presenta como una persona para la vida:

'Prof.',
Your title for years, becomes
Me, or meets my need;
Mask for what heartaches, what
Uncertain, instantaneous
(*Panicky sometimes*)
Judgments how to behave in
This net we seem to have woven
Between us, or been caught in.
(vv. 7-19)

El título, pues, es el “colchón” tras el que se oculta el coste sentimental derivado del ejercicio de la profesión. Esta idea Davie la refuerza al comienzo de la segunda estrofa:

Under a rusty gown not
Actual but conjured
By our behaviour, what
In some diminished sense
Compromising situations we

Either escape, or handle!
(vv. 16-21)

Nótese de nuevo cómo el encabalgamiento tras el “not” resalta lo que se niega y como, de igual manera, el encabalgamiento tras “conjured” resalta el carácter de producto humano de “By our behaviour”. Se pone así de relieve el carácter de *persona* de la condición de estudioso. Sin embargo, pese a saberlo, Davie se desorienta:

Still,
Today I was found at a loss,
Confronted with the local
University's stalwart's
Of a past age:
(vv. 21-25)

Davie, pues, no sabe cuál es el camino para estar a la altura del pasado, cuál es la conducta de la máscara, el papel que debe representar la *persona*. Así:

Not that they did not deserve
Attention, there in their daubed
Likenesses; but how?
What was required of 'the Prof'?
(vv. 28-31)

Davie se ve obligado a recurrir a sus expectativas personales y ello le enseña cómo la condición de estudioso no es estar aislado del mundo:

In the event I managed
Well enough by my
Lenient expectations, but
I had a sense of how
Tragical, one might say,
Our occupation is
Or may be. How
Beset it is, after all,
How very far from 'secluded',
This life of the scholar my son

And your daughter have followed us into!
(vv. 32-42)

Para ejemplificarlo, en 43-59 explica cómo un profesor de antiguo irlandés de la universidad de Liverpool tuvo que ser despintado del retrato de grupo porque, en 1914, se declaró a favor de su Kaiser. De ahí que escriba: "Passion also has its claims upon us" (vv. 50-57), aunque añade con cierta sorna: "Even the sort that is called, smirkingly, 'patriotic'". Davie presenta la condición de *scholar* como una condición no de aislamiento ebúrneo, sino de compromiso humano.

Acto seguido, en el mismo poema, celebra la ciudad de Liverpool. Tras citar unos versos (60-66) del poeta Kenneth Allott, Davie evoca la meteorología de la urbe:

A wind that must seem like the wind
Of history, blowing the chemical
reek out of Runcom over
The eerily unfrequented,
Once so populous, Mersey.
(vv. 69-73)

Evoca, también, el pasado de la ciudad como motor industrial del imperio:

Cold hearth of empire, whose
Rasping cinders bring
Our erudite concerns
Home to us, with such
Asperity!
(vv. 74-78)

y su presente de abandono:

This is
Liverpool, one enormous
Image of dereliction

Where yet our children warm themselves
And so warm us.

(vv. 78-82)

Esto le sirve para introducir el tema de la linealidad en verso, pues escribe que él y su consuegro están cogidos en la red de Liverpool: su consuegro como protector del litoral inglés y Davie como “custodian of that other / Line around England: verse” (vv. 87-88). Davie lo explica diciendo cómo el verso —del latín *versus*, giro— es una vuelta en el tiempo:

This turns, of course. Yes, one
Verse-line turns into the next
As Rodney Street into a slum, or
Philologists into Prussians;
Turnings in time as your
Headlands and bays are turnings
In space.

(vv. 79-99)

Davie insiste, una vez más, en la linealidad, en el desarrollo sintagmático, no en el paradigmático. Acto seguido, como en “Utterings”, se muestra ambivalente respecto a esta actividad:

A bittersweet pleasure
At best one takes in these
Revolutions, reversals,
Verses, where as
The veerings of a coastline
... must be
Experienced, I think, as
A solemn sweetness always.

(vv. 95-104)

Nótese cómo la palabra “revolutions” está utilizada en su sentido original de giro de los astros y cómo la aliteración de [r], [v], [s], [z] en “reversals” y “verses” refuerza esta idea de vuelta, de retorno.

Semánticamente, esta ambivalencia del verso se debe —suponemos— al trabajo y al sentimiento que conlleva ese trabajo. A ello, Davie opone la prosa:

As prose at its saddest is less
Sorrowful than verse is
Necessarily, so
Geography, I have long
Thought, must be a sweeter
Study than history; sweeter
Because less cordial; less
Of heartbreak in it.
(vv. 105-112)

Es decir, es “más dulce” un estudio que no puede defraudar porque en él, de entrada, no se han puesto expectativas. Así no puede fallar. Davie, pues, celebra la linealidad, el verso, y la historia, pero de manera ambigua, pues las expectativas sentimentales puestas en estas dos últimas disciplinas hacen de ellas ámbitos frágiles perenos propensos a la decepción. Por ello se pondera la prosa y la geografía en las que no se ponen expectativa alguna. Recordemos, en esta línea, como en *Six Epistles to Eva Hesse* (cf. VI, v. 50-55) Davie prefirió la geografía a la historia como referencia objetiva. Esta reflexión es la que le lleva a celebrar a Liverpool y aceptar su presente degradado:

More
Human warmth, it follows,
Is possible or common
In Liverpool than in
Some spick and span, intact,
Still affluent city. So
The warmth of our children's household
For the time being persuades me.
(vv. 112-119)

Como vemos, esta celebración también es ambigua, pues sólo le convence el calor del hogar “por ahora”. Nótese también que, al igual que en “Towend, 1976”, Davie desconfía de la asepsia y carácter immaculado del urbanismo moderno.

Otro poema en el que se celebra el arte, en la persona de Howard Warshaw, a cuya memoria va dirigido el poema, es "Artifex in Extremis". En tercetos encadenados, Davie recuerda la enfermedad de este poeta, su soledad, su sentido de culpa y su soberbia. En cuanto a poética se refiere, Davie presenta la obra como que aquello permanece: "His work is what / Stands" (vv. 46-47). Sin embargo, es un trabajo que pasa desapercibido: "but as if on Easter Island, rude / And enigmatic effigies, a lot / Unsold at history's auction" (vv. 47-49). Este no reconocimiento, además, se presenta como inexorable:

When of crude
Unlettered clergy Thomas Cranmer's prose
Demands too much, what but desuetude
Attends one's best?
(vv. 49-52)

Frente a ello, el orgullo es lo que sostiene al artista: "This being what he knows, / His own sick say-so and presumption can / Alone sustain the artificer in the man" (vv. 52-54).

Sin embargo, el peligro de escribir para la posteridad es el de ser víctima de la *trahison des clerics*, una traición consistente en el hecho de que:

exegetes pre-empt
Prophecies, polemics serve for dreams,
And pedagogue supplants protagonist,
As rehetoric, action.
(vv. 59-62)

Davie, como sabemos, desconfía del intelectualismo, de las grandes construcciones teóricas. Aquí aparecen como alevosas y enemigas del arte.

Sin embargo, Davie en 62-65, afirma la necesidad de dejar un testamento, una obra. Como defensa, quizá, una vez su amigo consiguió que sus obras fueran "scrutable, yet unfathomable" (v. 69). Lo que las oscurecen son las "Norms / Of expectation" (vv. 69-70). Es decir, tener en cuenta lo pedido por el lector hace que se pierda el "low sun" (v. 66) que da vigor a la obra. Jugando con el homógrafo, nuestro poeta afirma que "one performs / simply such things, intent, without intent". Hay ambivalencia, pues: se cuenta y no se cuenta a la vez con el público. Se desea no sucumbir ante él, por eso se construye "intent" la obra sólida, por otro, no se está seguro de ser leído; de ahí el "without intent".

Davie, más adelante, critica —como en THBP y "A Brother in the Mystery"— hacer concesiones al público: "warming to the common touch" (v. 79) es "the long perfected / Deceit" (vv. 78-79), "that pretence of impretension" (v. 83). Como señala en AE, xiv, el precio es una traición al arte como oficio: El artista "betrayed" (v. 82) por esa estrategia, debe aceptar la situación "when he perceives his own dear things are weighed / And shelved at market-prices" (vv. 86-87). El arte, resulta así un servicio, un objeto de consumo que ha sido mercatizado. Al contrario que en POD, 121, lo que ha fracasado es lograr una obra de arte independiente de su creador: "To confess / the work that would, he thought, speak for itself / Has not, comes hard" (vv. 87-89). Nuestro autor celebra ambigualmente al artista, en cuestión, pues su oficio está lleno de peligros: ante el futuro y ante el público. Como novedad, acepta que éste, inexorablemente, es su futuro: "Or this queerer fish / That terrifies me, reading him today / Into myself tomorrow" (vv. 93-99). La aceptación, como vemos, no está exenta de alarma.

Otro poema que trata de su concepción del arte es "The Bent". En él, recordando su poema de *New and Selected Poems* "With the Grain", reflexiona que:

It is
too late to undertake
one more dutiful office
against my bent ('the grain',
I called it once), too late
to make as much as can
be made of Paul Celan or
Zukovsfy's A'.
(vv. 1-8)

Davie, pues, afirma que ha pasado el tiempo de escribir en contra de sus tendencias y experimentar a la americana. Sereramente, acepta su condición. En 9-18 se percibe como no completamente identificado con ningún grupo de poetas y escribe:

When I consider these
whose operations are
not beyond me but
as it were beside me
in an alternative cosmos
I do not envy them.
(vv. 19-24)

Davie ve posible estos experimentos, pero para él son algo raro. Con severidad y sin crispación se reafirma en su poética. Formalmente, nótese cómo la espacialización gráfica en dos márgenes refleja la oscilación semántica del autor en dos polos, ellos y yo. Prosódicamente, la continuidad del encabalgamiento (encabalgamiento suave extendido), no hace sino reafirmar la seguridad y serenidad del autor en su postura.

Otro poema en el que reflexiona sobre la literatura es "Catullus on Friendship", así titulado porque una cita de Catulo —en la que el poeta latino renuncia a la amistad— encabeza el poema. Davie en él se dirige a "my / Never quite trusted and yet far too trusted / Friend, Lampadius" (vv. 11-13) y reflexiona sobre la bondad de la amistad. Dirigiéndose a su ficticio amigo, nuestro autor reitera que el deber del poeta es, ante todo, y sobre todo, para con el arte. Así:

Lampadius, you're a poet; a busy one,
And not half bad. Whoever god you sing
Or speak to, it's a lonely business; if
To no god but a friend, it's lonelier;
But loneliest when there's no one there but 'readers'.
(vv. 16-20)

Davie se reafirma así en su idea del contrato tácito. Sólo cuando se es fiel a sus reglas se puede obtener el respeto de los lectores. Como en anteriores ocasiones, Davie hace hincapié en la lucha solitaria del poeta con el lenguaje. Siguiendo con su reflexión, Davie ve la fama como el primer motor del poeta en la juventud: "In our youth / More self-advancement is a sufficient target: / The sort of fame that's 'being talked about' " (vv. 22-24). Una vez acabada esa motivación, Davie (vv. 26-30) confiesa que su "fuel" es "friendship" (v. 29). El poeta, tras reflexionar (vv. 31-39) sobre la frase "almas gemelas" (v. 31) en la que define su relación con Lampadius, concluye con la amarga aceptación de una derrota: "Lampadius, what I / Mean to say is I can't sing or speak / When friends and kindred can be sold downriver" (vv. 38-40). Como en *Los Angeles Poems* y en el poema "Artiflex in Extremis" del volumen que nos ocupa, *The Battered Wife and Other Poems*, Davie critica la

mercatorización de la literatura, su conversión, como dice en UB², en una industria de servicios. Si bien Davie considera la mercatorización como un hecho consumado e irremediable, el tono, a diferencia de *Los Angeles Poems*, es sereno.

Otro poema en el que reflexiona sobre la poesía, y también sobre la historia, es "Well-found Poem". En él presenta episodios de la Segunda Guerra Mundial. En 1-4 cita la llamada de los últimos pilotos yugoslavos, recibida el "21 st April 1941 by / H.M.S. Chekla, towing, / somewhere south of Crete" (vv. 4-6). En 7-18 se cita, quizás del cuaderno de bitácora del barco, cómo este buque remolca el navío Desmoulea que se desviaba a estribor. Davie apunta que "these are zones of language, zones / of the affecting universe / of Pepys's English prose and Dryden's verse" (vv. 19-21). Nótese cómo la rima "universe"/"verse" refuerza la idea de un universo lingüístico, en este caso dieciochesco. "Zones" aparece repetido, la segunda vez determinado por un grupo preposicional. Davie da así a entender que este lenguaje castrense, conciso y desnudo, es un ejemplo de la *strength* neoclásica que él defiende. En los versos siguientes 22-27, se cuenta cómo, pese a las dificultades, "they managed that ship" (v. 27).

Comienza ahora otra sección. Jugando con el doble significado de la palabra "labour", trabajo y parto, se cita cómo, en la evacuación de Ostende,

'one
lady who threatened to go
into labour unless she sailed
in a destroyer'.

(vv. 29-32)

² cfr. Cap. II de la 1ª parte.

Nota como le concedieron el capricho, pero sin resultado. Davie comenta:

By which
he means presumably
labour was not averted;
the lady was delivered
safely of a nine-
or eight-and-a half pound fruit
of pleasure once accorded:
sturdy destroyer, male.
(vv. 39-42)

Davie juega con el lenguaje: el “placer” concedido, en vez de la solicitada navegación en un destructor, es el placer sexual, resultando ser el destructor su hijo varón. Este es otro ejemplo de “seventeenth-century wit” que Davie defiende.

La tercera sección del poema la encabeza la cita “To re-establish tactics and / the skills of command...”. Los versos siguientes son una meditación sobre el contenido de dicha frase. Los misiles de precisión, se dice, la favorecen. Esto resulta un tanto irónico hasta que Davie dice que se trata de no disparar primero sino de “knowing what it is / you hit, and what happens to it” (vv. 51-52). Como ejemplo se aduce, entre citas, el caso de “Mr / Wilson” (vv. 53-54) a quien le explotó un proyectil en la cara. Es de notar que las citas —como apuntes estenográficos— dan viveza y dramatismo a la escena, que parece una secuencia cinematográfica por la yuxtaposición:

'had his face blown away';
'unable to move him', nor
'had I the time',
'left him covered with a blaket'.
(vv. 55-58)

Nótese, además, cómo el encabalgamiento de nuevo es significativo. “Nor” va sin comillas y parece seguirse una reflexión autorial. Sin embargo, se sigue citando. Además en “nor / ‘had I the time” parece introducirse una oración condicional con inversión, pero vemos que no es así, sino que la inversión viene dada por el “nor”. Se unen, así, los dos significados. Esta ambivalencia viene resaltada por el hecho de que el “nor” no está entrecomillado, con lo que las citas de los versos cincuenta y siete y cincuenta y ocho aparecen como indefinidas: es una posibilidad o una realidad. Hasta parece darse a entender que, si se hubiera tenido tiempo, se hubiera cubierto al hombre en cuestión con una sábana.

Esta ambivalencia sirve a Davie para introducir la cuarta y última sección. En ella, como en la sección final de poemas como *Three for Water Music*, se reúnen en los temas de todas las secciones anteriores. Los cinco primeros versos son un eco de *The Waste Land*, V.

We last of Yugo-Slav
Air Force. Please tell
Alexandria,
Athens, Rome
in a violet light.

(vv. 59-63)

Se recogen los versos 1-2. En vez de Alex, tenemos “Alexandria” (ruptura de frase hecha en un mismo poema) y, acto seguido, se nombran las ciudades y el verso de *The Waste Land*. Se pasa así de la llamada dimensión real a la mítica. Acto seguido, se continúa, sin comillas —señal de no-

textualidad— con los pilotos yugoslavos, quienes comienzan con un “we coming” (v. 3). Así:

We coming. Oberleutnant
Prell is coming, and
Comissioned Gunaner Wilson
is coming, and

tactics and the skills
of command are coming and
these are zones of language and
we would not have it otherwise.
(vv. 64-71)

Nótese como el “and” y el “coming” se repite; para insistir en la idea. Obsérvese, asimismo, como la palabra alemana “Oberleutnant” hace que estemos en una dimensión mítica en donde los enemigos, los oponentes, se reconcilian. En esa dimensión también, las “tácticas y habilidades de mando” vuelven. Es más, se da al lenguaje una dimensión mítica incontestable (vv. 70-71). Acto seguido Davie cita de nuevo *The Waste Land*, V: “The cities / form and re-form in the violet light” (vv. 71-72) con lo que se subraya el carácter mítico. Sin embargo, se mezcla éste con la realidad. Sin comillas y con otro orden de frase se dice que “his face had been blown away” (v. 73) refiriéndose a Wilson y haciéndose eco del verso cincuenta y cinco. La realidad, parece decirse -como en “The Fountain of Arethusa”, V, es mítica. Así “we could not have it otherwise” en el verso sesenta y cuatro, repite parte el verso setenta y

uno. Haciéndose eco de la sección tres y de la primera, se afirma que “destroyers / male, and tell Alex. We / coming, we always coming” (vv. 74-76). El poema, así, retorna al inicio en el que ahora, en una dimensión mítica, se unifican todos los protagonistas. Ellos son, según la cita y verso final del poema “these brave men...” (v. 77). Recapitulado, la valentía se presenta como hecho heroico al que corresponde un lenguaje fuerte que adquiere, al celebrar esa realidad, una dimensión mítica. Ese es el “Well-found poem” del título, que el OED, 1887, según el exordio del poema, define como “Of tried goodness, merit, or value”.

La valentía también se celebra en el poema “Strathnaver”. Irónicamente, Davie comienza con un desajuste entre lenguaje y realidad:

Dear language, English, whose
'Loyal' means the thing
A cairn by the road records
In clear water green Strathnaver.
(vv. 1-4)

El montón de piedras (“cairn”) responde al significado de ‘loyal’. El significado del signo lingüístico es mucho mayor que el signo pétreo. Así, del “cairn” se dice que:

It honours the 83rd
Sutherland Highlanders, of
A Presbyterian clan,
Mustered in 1800.

Their sons and daughters were
Prised out to populate,

Far from the lonely shieling,
Canada and New Zealand.
(vv. 5-12)

Frente a estos hechos, la recompensa ha sido escasa: hay un poblado ruinoso (vv. 13-16). De aquí que el poeta exclame "Hour / On hour of loyal service / Thus to be rewarded! (vv. 18-20). Como en "England", se resalta la ingratitud del país. Como diferencia, aquí, Davie se juzga y ve sus acusaciones como musitación frenética. Así:

Spare from you frenzied mutters
Of fool, fod, fool!' the men
Of the earliest 83rd,
Their cornfields gone to sheepwalks.
(vv. 21-24)

Como vemos, a diferencia de "England", a los difuntos se deja en paz, no se les inmiscuye en su reacción. En otro poema, "Skelpick" Davie conmemora también la historia.

This is their glen, the Mackays of Strathnaver who
Were Hanoverian in the '45, who
Furnished the thin red line at Balaclava,
Whose sole exploit in earlier centuries was,
On a tribal foray against the Morays of Dornoch,
The spoliation of Scotland's prime Cathedral.
(vv. 7-12)

Davie recuerda las hazañas medievales, las del siglo XVIII frente a los jacobitas y las del siglo XIX en la guerra de Crimea. En el mismo poema Davie, recuerda a Ovidio —cuya cita de *Tristia*, en la que se canta a un pastor y sus ovejas, encabeza el poema—, y celebra la tristeza de una escena en lo que el paisaje está lleno excremento de ovejas, hay un cordero cojo que será

sacrificado, una persona arponeando peces en el río y una mujer violada. Ante este espectáculo, Davie exclama:

Tristia, the threads of destiny woven
From a black fleece when a poet was born in Sulmona;
Tristia, the pipe pitch-bonded played the beldam...
From under a war-bonnet over the shuddering flock;
Tristia, the beldam black Chaldeans;
Disastrous flocking torrent through the birch-trees.
(vv. 31-36)

Nótese como la repetición de *Tristia* refuerza su significado. En la estrofa Davie actualiza el sentimiento de Ovidio. La cita anticipa esta escena. El ganado que tiembla se corresponde con las “pavidae oves” de la cita que encabeza el poema, así como la gaita al “pastor cantat” de la misma cita. La “beldam” parece ser un eco de la “stinking fishwife / Raped beside the Dornoch Firth” (vv. 28-29). La violación, así, es prefigurada por el “proque lupo pavidae... bella verentur oves” de la cita.

Otro lugar que se celebra en la parte segunda de *The Battered Wife & Other Poems* es Irlanda. Hábilmente, Davie contrapone dos poemas escritos en dicho país; de ahí el título “Two from Ireland”. El primero, escrito en 1969, se titula “Ireland of the pombers”. En él el poeta, ante los atentados terroristas, se despide de la isla:

Blackbird of Derrycairn,
Irish song, fairwell.
Bombed innocents could not
Sing half so well.
(vv. 13-16)

Su despedida es definitiva: “Sing no more for me” (v. 2), “No more I’ll see” (v. 4), “That’s gone for good” (v. 8). “Never more I’ll roam” (v. 10). Su

reacción es que "Stiffly I call my strayed / Affections home" (vv. 11-12). Nótese la carga negativa de "strayed", como si hubiera sido un error haber sentido afecto por Irlanda. La última estrofa deja claro su resentimiento:

Green Leinster, do no weep
For me, since we must part;
Dry eyes I pledge to thee,
And empty heart.
(vv. 17-20)

El segundo poema, escrito ocho años más tarde, en 1977, se titula "Near Mullingar" y está dedicado a Augustine Martin. Comienza donde el poema de 1969 acabó: repitiendo la estrofa que acabamos de citar. Davie la reproduce entrecomillada, y en vez de "do not weep", escribe "never weep", acentuando así su rencor. Ocho años más tarde, Davie se ve como un "travelling man" (v. 6) que "cannot keep a vow". Como en otros poemas de este volumen, busca reconciliarse consigo mismo: "Forsworn, coming to Sligo / To mend my battered past" (vv. 13-14). De ahí que se presente como capaz de llorar: "I could weep" (v. 17). Se pregunta si: "Is it the bombs have made / Old lesions knit, old chills / Warm, and old ghosts be laid?" (vv. 18-20). La herida ha cicatrizado. Irlanda le brinda su "winning gentleness / gentler still" (vv. 22-23) y "The poet not so reckless" (v. 24). Davie ve a Irlanda menos degradada que Inglaterra:

Twenty-five years at least
Higher up the slope
That England plunges down:
That much grounds for hope.
(vv. 25-28)

El poema acaba, en contraste con el escrito en 1969, con una dedicación de afecto: "The truth is, he was home / —Or so he half-believes"

(vv. 31-32). Si en 1969 “home” era Inglaterra, en 1977 hay una cierta posibilidad —minada por la duda— de que Irlanda sea considerada como su hogar, posibilidad reforzada prosódicamente por el ritmo de canción de la composición, ritmo acentuado en el segundo poema por el doble margen que indica variación prosódica.

Otro poema de la segunda parte, “Penelope”, acepta la muerte. Davie presenta los sentimientos amorosos como una marea: “And so, the retraction. / Time for it: after much / Effusion, undertow” (vv. 1-3). Hay un tiempo en el amor para la retirada:

Charity for
A while; then, grace withdrawn;
The flow, and then the ebb.

What were the web
Now frays it, with as much
Devotion in each breath.
(vv. 10-15).

Hallamos aquí un eco de *Four Quartets* East Coker, I:

There is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.
(vv. 9-13)

Mediante una rima significativa con “breath”, Davie describe que: “Long-absent Death / Veers in the offing; nears / And goes off, to and-fro” (vv. 16-18). La vida, “breath”, llegado un momento se vuelve preparación a la muerte, “death”. Nótese como la prosodia, mediante encabalgamiento, imita el movimiento de vaivén de la marea. “Death” y “hears”, al ir al final de verso,

crean suspensión, expectativa resuelta mediante negación de lo esperado en el verso siguiente. El ver el objeto esperado en la lontananza es lo que “tests constancy” (v. 21) en “hopes and fears” (v. 23). La muerte es “the faithless absentee” (v. 26) que “assays our loves” (v. 27). El poema acaba aceptando la inexorabilidad del final:

Though nothing removes
The weight of it, when the year's
Circuit spells: 'dry',

Not asking why
But blessing it, is to see
A last, impunity.

(vv. 28-33)

Es decir, la impunidad es bendecir, alegrarse por la muerte. Así uno queda impune al hecho de no quererla en el fondo. Nótese que, a diferencia *More Essex Poems* y *Essex Poems*, Davie está sereno, resignado ante los hechos inexorables de la vida.

Recapitulando, Davie celebra en esta segunda parte su concepción del arte, ciertos episodios históricos y ciertos lugares. En todas esas celebraciones hay un tono sereno que revela una aceptación de sí mismo y de la realidad.

III.2.3. Tercera parte (religión)

En esta tercera parte Davie se ocupa de poemas directa o indirectamente relacionados con la religión cristiana.

En "Devil on Ice", por ejemplo, Davie recuerda las navidades de su servicio militar. El se recuerda como una de las "bawling beasts" (v. 7) entre las que nace "The holy babe, and lording Lucifer / With him alas, the blessed morn" (vv. 8-9). Davie juega aquí con el significado de "Lucifer": demonio (estaba quizá en ellos, insinúa) y lucero de la mañana, Venus. La unión de ambos sentidos se comprende porque él era "the mutineer / Who own stale bawdry helped / Salute the happy morn" (vv. 11-13). El era "a character-assassin" (v. 16), "Ripe for the irreplaceable though low / Office of pamphleteer" (vv. 17-18), un "Father of lies" (v. 19) cuyo "plausible sire" se insinúa que era el diablo. Tras los años, Davie se convierte en "amenable, / Equable, a fiend of law and order" (vv. 21-22), pero es un "Devil on Ice": quizá porque, bajo esa capa, subyace su naturaleza de joven. De ahí que él vea que su naturaleza "diabólica" viva dentro de sí mismo. Así, del "babe" se dice que es el "his foe / And ours, not quite his peer / But his antagonist." (vv. 24-26) que "Hisses and walks on ice, as long ago" (v. 27).

En "Advent" Davie inventaría sus contradicciones. Estas son: estar instalado en un sitio y ya querer irse (vv. 1-7), ser libre y añorar el látigo (vv. 8-14), ser aceptado y despotricar contra el cariño e ir a contratiempo (vv. 22-33). Se envidia, en el fondo, la estabilidad (vv. 1-4), la libertad (vv. 8-14), el afecto

(vv. 15-18) y el ir a tiempo (vv. 22-25, 29-33). Davie reconoce sus límites y presenta a Dios como el único capaz de hacerle superar sus contradicciones:

Self-contradictions, I
Have heard, do not be wilder
That providential care.
Switch and reverse as he
Will, this one I know,
One whose need meets his
prevents him everywhere.
(vv. 43-49)

En esa estrofa anterior se había presentado como:

Chattering, gnashing, not
Oh not be forced to his knees
By One who, turned to, brings
All quietness and ease.
(vv. 34-42)

Davie presenta a la divinidad como una entidad más fuerte que él, alguien que —a su pesar— le hace reconciliarse consigo mismo y superar sus contradicciones. De ahí el título de “Advent”, llegada. Davie espera en Dios para superarse a sí mismo en él.

En otro poema Davie se reafirma en su concepción racional de la religión y se reconcilia con su falta de oído. Así, el poeta se compara a un afinador de pianos que:

Ping-ping one string beneath me here, where I
Ping-ping one string of Caroline English to
Tell if Edward Taylors tells
The truth, or no.
(vv. 3-6)

Nótese cómo la aliteración de [t] en “tell”, “Taylor” “tells”, “truth” imita la pulsación del piano del afinador. Davie se reconcilia con su falta de oído. En

este sentido, agradece a Dios que, a falta de oído y santidad, le haya dado
“this trained and special gift of knowing when / religious poets speak
themselves to God, / And when, to men” (vv. 10-12). Esta es la distinción
fundamental, según expone en THBP⁸⁶, entre poesía inglesa y americana.
Utilizando el símil musical, acepta lo preternatural⁸⁷:

The preternatural! I know it when
This perfect stranger -Angel-Artisan-
Knows how to edge our English Upright through
Approximations back to rectitude,
Wooing it back through quarter-tone
On quarter-tone, to true.
(vv. 62-67)

Davie se refiere al poeta del s. XVII, inglés y emigrado a América
Edward Taylor, a quien está leyendo. En la última estrofa abjura de lo místico,
porque no tiene esa capacidad de distinguir si es verdad o no. Por eso, se
atiene a la racionalidad de Taylor:

Why should I
Think Paradise by other light than day
Sparkled in Taylor's eye?
(vv. 22-24)

Davie, una vez más, reafirma su fe en el código objetivado, -la letra, la
escritura- frente a la experiencia subjetiva.

En otro poema, “Siloam” cuenta el autor cómo va al condado Siloam de
Oklahoma en busca de licor. El poema está lleno de ironía. Ven un letrero que

⁸⁶ cfr. Cap. III de la 1ª parte.

⁸⁷ Nótese que el encabalgamiento es mimético de la actividad narrada en los cuatro últimos versos de la estrofa.

anuncia "kinky ladies" (v. 6) y otro "Modern Massage" (v. 7). El poeta se pregunta (irónico):

A titter: 'This is what
Free churchment meant by a felt
Religion? We are, are we not,
At the heart of the Bible Belt?
(vv. 9-12)

La interrogación acerca de "*Religion*" tras encabalgamiento, resulta, por supuesto, retórica. El autor, irónico, pasa a describir la ciudad "provincial yesterday" (v. 16) que le recuerda a Barnsley, excepto por el río. Un parque recuerda en la lápida de bronce (vv. 27-30) una inundación. Hay además, en encabalgamiento, una sutil censura al decirse que un diácono transgrede su código de conducta. "By God's will, we suppose" (v. 32) se apostilla. Acto seguido se describe una escena graciosa:

Imagine a deacon of
Drowned bottomlands, his brows
Sternly, despairingly knitted,
In the next county's whorehhose

Drowning himself!
(vv. 33-37)

La escena resulta trágica y, a la vez, graciosa. Irónicamente, Davie escribe:

This country
Was lately and not completely
Humanized; here the dooms
Come suddenly and stately.
(vv. 37-40)

La repentina inundación, pues, se ve como brutal. Lo humano es también un "doom" que es "stately", porque se ve así avanzar a una señora. Concluye el poema con una nota de irónica incertidumbre:

And this is on the bridge
Under the hanging wood,
Feeling precarious over
Siloam's fateful flood.

(vv. 45-48)

Metafóricamente, este Siloam le hace dudar de las capacidades del hombre como ser perfectible. Hay aquí, creemos, un eco del poema fuente —recogido por Davie en NOBC— y estaba escrito por Reginal Heber (1782-1826), cuyo primer verso encabeza la composición davieana:

By cool Siloam's shady rill
The Lily must decay;
The rose that blooms beneath the hill
Must shortly fade away.

And soon, too soon, the wintry hour
Of man's maturer age,
Will shake the soul's sorrows' power,
And stormy passion's rage.

(NOBC, 216):

La mujer con niños evoca la inexorable conversión de estos en adultos y, con ella, la pérdida de esa conciencia de pecado. De ahí el "doom". A esto cabe añadir que el adjetivo "stormy" se acopla bien a la inundación que, irónicamente, se suponía voluntad de Dios. La "rage", aquí meteorológica es otro "doom", un castigo por la transgresión. La precariedad, pues, viene dada por la propia condición humana, si bien ésta se ve teñida de una sutil ironía.

Otro poema, "A Christian Hero", tras los cuatro primeros de la tercera parte que recogen una cita, se compone de oraciones interrogativas (cinco en total). La estrategia aquí presentada consiste en la suspensión (*suspense*). Parece que se espera el nombre, pero éste ya lo sabemos por el paréntesis debajo del título. Se crea así un climax que desemboca en: "A much committed

man's, / And straitly laced, / Would save the Cree for Christ" (vv. 31-33). Se pone de relieve, así, su religiosidad; de ahí el título "A Christian Hero". A lo largo del poema se le presenta como inteligencia en acción (vv. 1-4), "candid" (v. 5) —un término sumamente elogioso en Davie—, "Aquiline Christian mind" (v. 8), con "Victorian rectitude" (v. 19). Se le muestra además, como un hombre a contracorriente: sus distinciones son "sensuous yet severe" (v. 8), en la roca desnuda ve felicidad (vv. 9-14) y "knew his idlest questions thus / The most momentous, least of use?" (vv. 15-16). Es decir, el protagonista da primacía a lo espiritual sobre lo material. Buscador del Polo Norte magnético (vv. 18-26), es un hombre que, como Davie, se atiene a lo concreto:

The calendars
Of Keble's and of Humboldt's years,
Church's and Science's, confined
Doubly this least constricted mind.
(vv. 26-29)

En "Dream Forest" de *A Winter Talent and Other Poems* de Pushkin Davie había escrito: "a mind / molten and thereby fluent / Unenforced, easily strict" (vv. 18-20). Como allí, el atenerse a los límites se ve como libertad. Los límites son aquí los temporales señalados por el calendario científico y litúrgico. J. H. Lefroy, nombre escrito entre paréntesis tras el título, es, pues, una figura ideal para Davie. Nótese cómo, en contraste con *A Sequence for Francis Parkman*, ("The Jesuits in North America") Davie aquí no critica la cristianización de las naciones amerindias.

En otro poema, "An Anglican Lady", el poeta recuerda a Margaret Hine. Recuerda nuestro autor una referencia que en vida ella le dió y rememora

cómo él debía ser corregido por Mochard Hooker. Se encuentra también con una hoja de sus papeles. Esto le sirve de pretexto para exclamar cómo:

this
sad clod encounter, not in books but in
East Anglican blowing mornings, his
and Hooker's and your own, your
decorous, God!
(vv. 17-19)

La antigüedad de Inglaterra, pues, es celebrada, como sinónimo de tradición cristiana.

El poema "Three Beyond" por su parte, celebra la diferencia entre jerarquía mundana y celestial:

One has to understand that
Over there, over the last
Hurdle, the race is over;
No one there is competing.
(vv. 13-16)

Nótese de nuevo la maestría del encabalgamiento: "last / hurdle" imita la sensación de "doblar" un obstáculo. "Last", al estar en final de verso, imita prosódicamente su contenido semántico. Comprendemos que de los tres amigos difuntos, le consuela más el menos reconocido. A diferencia de las valoraciones humanas, la jerarquía celestial es unánimemente reconocida:

One has to understand that
The ranks, the armies are
Indeed there ranged in order,
But an order all will acknowledge.
(vv. 17-20)

De ahí que Davie juegue con las palabras y a la palabra "juicio" le de un giro humano, como opinión:

Judgement occurs, but is not
For the judged of much importance.
Who cares for the rank in which he
Utters his adorations?
(vv. 1-4)

Es decir, lo humano no tiene vigencia en lo divino. De ahí que si "one friend of three absolutes me" (v. 8) de los tres conmemorados, Davie reciba:

Heavenly smiles from the two that,
Prayed to, gave limited comfort;
Delighted I should have reached to
Him of the highest standing.
(vv. 21-24)

El "Him of the highest standing" es el "less acknowledged" (v. 11) en la dimensión humana. Davie así acepta la relatividad de las jerarquías humanas.

Recapitulando, en la parte tercera de "A Battered Wife and Other Poems", Davie presenta poemas de tema directa o indirectamente religioso en los que se reconcilia consigo mismo a través de la religión.

III.2.4. Cuarta parte (traducciones e imitaciones)

Acorde con su reconciliación personal, en esta parte Davie traduce poemas de Ronsard (poemas 1, 2, 3 y 6), en los que el poeta está en armonía con la naturaleza. Poesía, amor y pasaje se integran en un todo. Creación del propio Davie son los poemas cuatro, "End to Torment" y cinco, que comienza "Living without Marie". En el poema cuatro se recuerda la enfermedad y muerte de Ronsard. El balance que hace Davie de la vida del poeta francés es el siguiente:

What did he write?
'Myrrh and olibanum',
gun-resin for incisions
in South Arabia: *dendron*,
Cecily, chervil, and
AMOR, the paldrome ROMA.
Backward or forward it read
the same: she-wolf.

(vv. 23-30)

Sus temas, se dice, son la naturaleza, el clasicismo y el amor. Todos están unidos: el símbolo de Roma es la loba capitolina y, acorde con el símbolo de la loba, la pasión de Ronsard es trágica. En los últimos versos Davie se pregunta: "And which of them all did he, oh well love?. / The Lady Loba" (vv. 36-38). En "loba" podemos ver cierto eco interlingüístico paronomásico entre "love" y "loba". Se sugiere que su amor era una posesión fatal.

En el poema cinco se presenta a Ronsard "Living without Marie" (v. 1), sin ilusiones. El amor era lo que le consolaba, más que la poesía. Así: "France, Orphic Greece renewed, Himself the Orpheus-all / Farrago, all mistaken" (vv.

6-8). Por eso, se dice que “Yes, but to be by her / He staked it on, forsaken...” (vv. 9-10). El amor, la vida, está —novedad en Davie— por encima de la literatura. Por eso: “Rossignol's orisons / Could hardly compesate / For never having sons” (vv. 13-19). Es más, más que el amor y el afecto, se echa de menos —como a Davie en “Catullus on Friendship”— la amistad:

Forget the brigade of his fellows
And the adoring pupils.
What he lacks in the end
Is not the bedmate even,
But the sulky spitfire friend.
(vv. 21-25)

La rima “end”/“friend” no hace sino resaltar esa asociación. El amigo, además, es colérico; severo para —entendemos— ayudarle a exigirse en el arte.

De algún modo, podemos ver en estos poemas —y en los otros traducidos—, una proyección de nuestro autor. Ronsard comparte con Davie el ideal estético del clasicismo. Nuestro autor como el poeta francés, percibe que la literatura le falla y, como él, siente la ausencia de una amistad.

Otro poema de la sección cuarta de *A Battered Wife and Other Poems* toma como base la figura del pastor para hacer una reflexión (pesimista) sobre la vida. En los versos 1-46 el poeta recuerda a los pastores vascos de Sierra Nevada. Le dice al poeta americano Robert Pinsky, a quien va dirigido el poema, que habría sido distinto (vv. 7-12) si hubiera habido suecos o germanos en las praderas. Davie retoma aquí el verso veintisiete “Who first put America to let?” de “A Letter to Curtis Bradford”, de *A Sequence for Francis*

Parkman. Su fascinación por la América primigenia se hace así patente una vez más. En 13-18 Davie establece la conexión clásica:

But instead in Inyo Country Mary Austin's
Long-gone shepherds who might
As well have been Hebrew or Greek or Sicilian as
What that were largely -Basques,
Speaking their own imperetable language
And yet familiar.
(vv. 13-18)

Una cita de Mary Austin (de "The Flock") encabeza el poema incluyendo una palabra vascuence (euskera): *And you, Enscaidunac*. Ese lenguaje es "the wonderful surely / Lexicons of gesture / Though of implements also" (vv. 21-23). Tras mencionar el cayado (v. 24), se afirma que es "more comforting" (v. 27) que la trilladora para él (vv. 29-30); idealizando así el mundo pre-industrial. En vv. 31-34 tenemos este sentimiento de pérdida desarrollado:

Imagine an America that was what
At one time I infer
It might have been: the West not lost, a true
pastoral, sheep-bells ringing.
(vv. 31-34)

Se pregunta si: "would it have made a difference?" (v. 35). Acto seguido dice no esperar respuesta:

I do not expect an answer. The lord Hermes,
Tutelary deity
Of shepherds, no doubt patronizes also
Hermetic poetry, ours:
Wherein we ask unanswerable questions
To what man's profit?
(vv. 37-42)

Como en otros poemas, Davie acepta los hechos consumados. Acto seguido, evoca a Leopardi, que se imaginó a Asia. Siguen ahora (vv. 47-68) versos en cursiva. En dichos versos se increpa a la luna y se le interroga sobre

su vida. Esta (vv. 57-58) se compara a la de un pastor y se pregunta sobre su sentido. La reacción de Davie ante el texto está llena de negatividad:

One perceives the question
Looks for a no more
Reassuring answer than the worst we might
Frame to alarm
Our daughters with, or else ourselves reflecting
About our daughters.
(vv. 69-74)

Nótese de nuevo el juego de afirmación/negación entre prosodia y sintaxis en el encabalgamiento "no more / reassuring answer". Se afirma prosódicamente lo que sintácticamente se niega. Lo peor parece ser lo mejor. Siguiendo con la dulzura, ésta es "incongruous" (v. 79), pero "I wouldn't knock it" (v. 77). Siguen ahora (vv. 82-99) otros versos en cursiva en los que se presenta los movimientos de un vagabundo hasta que éste acampa en un barranco. A esta vida se compara la de los humanos, que son: (vv. 97-99): "the dying, the mortal, the set to deadward" (v. 99). En vv. 100-112 se pregunta qué consuelo podemos sacar de ese modo de vida y por qué la vida pastoral debe figurar como "human and proper", así como la del agitador (cuyo prototipo es el "rhetor") no lo es. Tenemos así: a) cuestionamiento del significado o validez de los motivos clásicos; y b) invectiva contra la retórica:

Human and proper, as
... the life of a rabble-rousing
Activist, though
He too has his classical prototype, the *rhetor*,
Emphatically is not.
(vv. 108-112)

Siguen ahora (vv. 113-150) versos en cursiva. En ellos se pregunta por el sentido de la vida, que se ve como algo negativo. Se habla de la luna y se habla de la muerte como final. Davie (irónico) dice: "Skip a bit then, and:".

Siguen (vv. 157-170) otros versos en cursiva que son una nueva reflexión sobre la vida. En ellos se habla también a la luna y se acaba con un "For me, my life is evil" (v. 170). En 171-176 se pregunta cómo se puede encontrar consuelo a esto. En 177-182 se pregunta por el sentido del género pastoril. El pastor se presenta como amenaza para sus hijas (de nuevo la amenaza, lo siniestro). En 183-189 se responde a esta pregunta:

Telling our daughters
Of pastoral idylls, what we might mean is this:
There are some failures in
Life, and I mean in life-long effort, one would not
Soon confess to.
(vv. 184-188)

Como vemos, Davie se reconcilia con las imperfecciones de la vida. Todo ello (vv. 190-196) no se osa decir a las hijas y eso es "the best reason for rubbing their dear snub-noses / Into a shepherd's mishaps?" (vv. 195-196). Una vez más, el fracaso se ve como inexorable. Nótese, también, el trasfondo machista. A las hijas se les da el mensaje, pero en parábolas, no directamente.

Otro poema, de la sección cuarta, *Summer Lightning*, "For Seamus Heaney" lo escribió Davie, in imitation of Ronsard". En los versos 1-8 señala cómo en varias profesiones la práctica engendra la perfección, pero no así en la poesía. Del mismo modo, en vv. 9-14 se dice que el arte no es perfecto (cf. el "Greek of the human" en AE), y se acepta la mortalidad:

Perfect is what the Art has up to now
Not been, and won't be, here; God won't allow
That much credit to Humanity.
Unfinished as we know ourselves to be,
Earthy by definition, could we reach,
Ever, to perfect energy of speech?
(vv. 9-14)

Davie, una vez más, acepta la imperfección humana. En 15-30 se compara la poesía a un fuego visto en una noche de veranos es un brillo que forma una silueta y se desvanece. La gente se asusta. El fuego es huidizo, viajero.

Prosiguiendo con el movimiento, en 31-43, se dice la poesía ha visitado todos los países: "The Muse, in short, is international; / She is put up by, she puts up with, all; / Peculiar to no property, no one breed" (vv. 40-42). De nuevo, Davie se hace eco de la insistencia *modernist* en la internacionalidad del arte³.

En 44-55 se nos dice lo que el arte ha costado a nuestro autor: "This art of mine has flayed / me, and still does. I'm skinned" (vv. 47-48). Es una adicción morbosa: "I must admit / I cannot give it up, I'm slave to it" (vv. 54-55). Como en otras ocasiones (cf. *In the Stopping Train and Other Poems*), se nos dice que el coste emocional es alto Davie, sin embargo, no sólo lo paga, sino que lo necesita⁴.

En 56-63 se nos da la descripción de sus contradicciones (oposiciones),

I am opinionated and embittered,
Inconsiderate, gruff, low-spirited,
Pleased and displeased at once, huffy and raw;
And yet I fear God, fear the Crown, the Law,
Am spry enough by nature, cordial,
Content to have vexed nobody at all.
(vv. 56-61)

³ Cfr. Cap. III en 1ª parte.

⁴ Cfr. Lapidarismo en Cap. I. De la 1ª parte.

Nótese como a una serie de yuxtaposiciones le corresponde otra, creándose así un equilibrio. Prosiguiendo, por otra parte, estas apariciones recuerdan las del poema "An Advent", comentado páginas atrás. En 64-70 se dice que nuestro autor no es un poeta estrella. Si lo fuera, soportaría estos sentimientos: "Since I'm at best a half way poet here, / I'd rather like some less godlike career" (vv. 69-70).

En 71-93 se nos informa que hay dos clases de poetas en el Helicón "hill / of the nine Lovelies" (vv. 71-72). Unos son los versificadores que abortan la vida: "All cold too, ice-cold" (v. 80) y no son leídos. Critica Davie también una excesiva profesionalización:

They are sophomores
In painting or creative writing; no one
Taught them to write, or to put pigment on,
So ink and paint are squandered; both are laid
On so thick, the daub disgusts the trade.
(vv. 90-93)

En 94-108, se dice que hay otro tipo de poetas: "In an extreme / consumption of the fire" (vv. 95-96). Poeta tiene para ellos un sentido terrible (vv. 96-98). Aduce una cita de Ronsard, del poema segundo de "A Garland for Ronsard": sólo han existido cuatro ó cinco, la mayoría griegos (vv. 99-100). Prosaícos de tono, con ciencia en el fondo (vv. 100-103) "that's the trick of it / To be, while easy, cryptic" (vv. 103-104) "arcane verities made clear" (v. 108). En 109-118 se nos comunica que escriben teodiceas y astronomías. Aduce de nuevo otra cita de Ronsard y escribe "sizzling probe", "found... unsound" y

"Traffic with fairies". (vv. 114-118)⁹⁰. En 119-137 Davie habla de la tercera vía, la del medio, la preferida por ser justamente tal (v. 120)⁹¹. Esta es una vía que civiliza y somete al egoísmo. En esta línea, Davie arremete contra poesía cósmica, la de los "beat" y los años sesenta en EE.UU.:

our big-time cosmos splitters seem
Hardly at all to share a common theme
Withy Drayton's 'Agincourt'.
(vv. 139-131)

So, if it comes to patrons, there's no doubt
Bellona and mad Captain Mars are out.
Which leaves us with the staged, or stagey; not
The happiest prospect...
(vv. 134-137)

En 137-153 se recuerda que grandes casas ofrecen originales trágicos. Pone algunos ejemplos (Adams, Malatesta) de *The Cantos*. Es más, la tragedia es universal: "But ritual couplings, treasons, / Condign kills and shames are for all seasons / And all conditions" (vv. 140-142). Irónico, Davie afirma que un asunto como éste, dice, necesita de la comedia (cf. *Six Epistles*). Hay, además, un juego también irónico, con Dante: "this calls for Comedy, never more demonic / Than when Divine, included and unironic, / Painful and pitying" (vv. 144-146). Así, "the deadful is the rule" (v. 153).

En 154-161, el autor insiste en el temor: "Dread; yes, dread - the one name for the one / Game that we play here, surely" (vv. 154-159). Nuestro autor menciona a Dante y escribe: "The abhorrent, the abhorred, / Ask to be

⁹⁰ Los versos 114-118 de la composición que ahora comentamos siguen muy de cerca el poema 2 de "A Garland for Ronsard", traducción del poema "Die eu les tient agitez..." del poeta francés.

⁹¹ Cfr. la mediación en Cap. I de la 1ª parte.

uttered plainly" (vv. 157-158). "Isn't it the case / The Muse must look disaster in the face?" (vv. 160-161).

En 162-177, Davie pasa revista a la obra de Heaney: "none should denigrate / your early Georgics" (vv. 163-164), "its pre-Dantesque Homeric virtue" (v. 166), "those / English who prize your verse as rustic prose / Are not all wrong" (vv. 166-168). Cita el ejemplo de Agrícola (vv. 168-170) y Ulises (vv. 170-172) y tras afirmar que Heaney ha sido los dos, y también amante (vv. 172-173), concluye con una exhortación:

Apollo set the scene
And then these various provocations planned,
Providing that in ancient Ireland and
Historic England Heaney should rehearse
Cottage economies, curtness of good verse.
(vv. 173-177)

Como vemos, el poema es, temáticamente, un *tour d'horison*. La repetición del esquema prosódico (*heroic couplet*) proporciona unidad formal a una heterogeneidad de motivos referidos a un sólo tema, la poesía. Esta, se concibe a la manera clásica, ya conocida. Personalmente, Davie, da otro ejemplo más de aceptación de la imperfección humana y, defendiendo su concepción augústea de la poesía, exhorta a Heaney a seguirla.

Subtitulado, "After Pasternak and to him" (v. 1). En el poema "Death of a Voice" es un homenaje al poeta ruso. En el poema primero, 1-4, el poeta deja su señal "thumbnail of enigma" (1) en un libro. Es tarde —dice— se va a dormir. Al llegar el alba lo leerá. Mientras tanto, despertará a su amada. Tocarla es su privilegio.

En 5-8 Davie compara al protagonista con un poeta trágico: "Though your lips were bronze / They touched her, as tragedians touch the stalls" (vv. 5-6). La meteorología, motivo pasternakiano, es el soporte comparativo del beso: "A kiss there was like summer, strung and hung / And only after that, your sound of thunder" (vv. 7-8). Acto seguido, se identifica beso = pájaros (naturaleza). Se vuelve a la estrofa primera. Así:

It drank, as birds drank; took till the senses swooned.
Long, long the stars flowed in from throat to lung.
Nightingales too, their eyes start, as by spasms
Drop by drop they wring night's arches dry.
(vv. 9-12)

Las cuatro primeras estrofas tienen por cuarto y último verso —como un estribillo— "Let life be always as bran-new as this" (vv. 4-8-12-16).

En el poema segundo se celebra la autora: ésta agita los cirios (v. 1) e impulsa a los pájaros (vencejos, v. 2) que son la amada. La aurora es: "like a shot into the dark" (v. 5). Hace viento —de nuevo la meteorología pasternakiana— y con la autora viene la lluvia (vv. 9-12). La estrofa cuatro introduce a un "man on guard" (v. 14), vigilante ante la vida: "it saw its own way in was barred" (v. 19). ¿Se refiere al amante en vela que no desea la llegada del día o se refiere al poeta que no ve en la vida nada?. No sabemos. Acaba el poema segundo con lo que interpretamos una plegaria velada. Así vela = vida.

Give us your orders, now, upon the drop
Of a handkerchief, the while you are still *seigneur*
While, for the while that we are at a loss,
The while, the while the spark's not blown upon!
(vv. 17-20)

El “while” de aurora (“spark”) supone un momento de suspensión temporal, una vida nueva. Hay aquí como en “Twilight on the Waste Land”, una percepción súbita.

En el poema tercero la amada se asocia al tiempo. En 1-4 el viento es insomnio. Finalmente vemos que los tres poemas (1, 2 y 3) son estampas de una misma escena:

In the unparented, insomniac
Damp and universal vast
A volley of groans breaks loose from standing posts,
And still the nightwind, self aborted, idles.
(vv. 1-4)

La noche perdura, pues mañana hay lluvia y al alba la amada está en naturaleza, (cf. Ronsard, naturaleza ideal):

And hard behind, in an unseeing scurry
Some slant drops fall. About a stretch of fencing
Damp branches quarrel with the pallid wind
Sharply. I quail. You, bone of their contention!
(vv. 5-8)

La naturaleza, en fin, aparece idealizada y armonizada con la poesía.

Recapitulando, los poemas traducidos o imitados en esta cuarta parte presentan una aceptación de la condición humana (“Pastor Errante”, “Summer Lighting”) y una idealización de la naturaleza (“Death of a voice”, “A Garland for Ronsard”). En cualquier caso, Davie está en armonía con su entorno.

III.2.5. Observaciones al análisis de *A Battered Wife & Other Poems* (1982)

A Battered Wife & Other Poems es un paso más en la consolidación de la nueva etapa de Davie, marcada por la interiorización. Davie en este libro ya ha aceptado su "derrota" (cf. Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du Vain Combat*: "La vie est une défaite acceptée"). Nuestro autor ha aceptado lo inexorable de la muerte y sus limitaciones como poeta. No hay ya lucha, sino resignación. Esta aceptación va marcada por una interiorización. El pasado, la tradición, se convierte en "idea". Este movimiento va acompañado de una creciente importancia de la intertextualidad como actualización de la fidelidad a una idea. Tanto es así que una cuarta parte del libro, como hemos visto, está dedicada a "Translations & Imitations". Junto a Pasternak, aparecen Mandesltam y (novedad), Mary Austen, Leopardi y Ronsard. Lingüísticamente, la tensión ha disminuído: hay menos hipérbaton, menos elipsis, menos ambigüedad deliberada. El lenguaje es más fluido, menos comprimido, muestra de que Davie ha aceptado que la artificiosidad no es ahora su camino. Es éste uno de los libros en los que Davie resulta más lírico, en los que se deja traslucir un ser humano vulnerable a la muerte, escéptico ante su obra y resignado a aceptar la vida tal como es, seguro y sereno en su poética. De todos los libros de Davie, este es, posiblemente, el más lírico, tal y como entendemos esta palabra en la actualidad.

III.3. TO SCORCH OR FREEZE: POEMS ABOUT THE SACRED (1988)

To Scorch or Freeze representa, a nuestro juicio, la culminación de la obra poética de Davie. Asimilada la forma abierta del *modernism* conservando la sintaxis y la racionalidad, aceptada su humanidad caída y abrazando el cristianismo como repertorio de símbolos objetivados, en *To Scorch or Freeze* la concepción lapidaria de la literatura llega a su canonización. Cabe señalar que tomamos canonización en su doble acepción de conversión en norma y santificación. Si en la primera etapa y segunda etapa de Davie el poema lapidario era actualización de un texto canónico, en *To Scorch or Freeze* el poema se convierte en actualización de un texto no sólo canónico, sino archicanónico por ser sagrado. La escritura (con minúsculas) pasa a ser lápida —conmemoración— de la Escritura (con mayúscula). El libro de libros que es la Biblia —que es lo que etimológicamente quiere decir *biblía*, libritos— se convierte en el texto arquetípico por excelencia. La Biblia, el logos sacralizado y objetivado en Escritura, resulta ser la piedra fundamental sobre la que se construyen los demás edificios/textos. El Dios de la Biblia es el supremo poeta (hacedor, *poietes*) que crea —o mejor, esculpe—, un texto que es piedra o lápida eterna, resistente al tiempo, *aere perennius*. En tanto en cuanto los otros textos participen de él, participarán de su sacralidad y supratemporalidad. Por eso Davie ha aceptado el *modernism* y ha interiorizado el lapidarismo: la participación de lo sagrado es necesariamente interior, pues la divinidad es una cualidad que está más allá de cualquier forma externa. El *modernism*, con su quiebra de la linealidad narrativa y de la continuidad espacio-temporal, le ayuda a mostrar esa trascendencia de lo sagrado. Ahora la lápida es no tanto una determinada manera objetiva de escribir, sino una

idea subjetiva que implica una actitud de receptividad a lo sagrado convertido en Escritura. Su yo, además, consecuente con lo expuesto en CMIL, es (Jacobs 1991: 289) un "dithyrambic I" mediante el que "Davie speaks with Davie, Israel and Christian Church".

Semánticamente, los cuarenta y dos poemas de *To Scorch or Freeze* no son sino lápidas que rememoran y conmemoran la Escritura, actualizaciones —encarnaciones— del arquetipo textual sagrado. En palabras del propio Davie, (*PN Review* 88, 19:2, November-December 1992, p. 71) en *To Scorch or Freeze* "I am measuring myself up against the David the psalmist". Estilísticamente, la compacidad de su lapidarismo viene dada por la sentenciosidad de los poemas. Esta sentenciosidad se logra a través de cuatro mecanismos:

1. Brevedad métrica (predominan el trimetro y el tetrametro).
2. Brevedad prosódica (abundan estrofas de dos a cuatro versos).
3. Sencillez sintáctica (la subordinación es débil).
4. Asertividad semántica (abundan oraciones gramaticales, declarativas).

La combinación de estas cuatro características produce un verbo preñado, duro. La asertividad semántica se condensa gracias a la sencillez sintáctica y ambas, a su vez, se condensan gracias a la brevedad prosódica que, a su vez, se condensa gracias a la brevedad métrica. El efecto resultante es de una irrupción, cual de una espada, en la consciencia del lector.

La adecuación de fondo y forma es así excelente, pues lo sagrado en *To Scorch or Freeze*, se presenta justamente como una realidad que violenta las convenciones humanas y que está más allá de ellas. Lo sagrado aparece como la penetración violenta de una realidad superior al ser humano. Estilísticamente, Davie se sirve de la tensión entre la prosodia y la sintaxis para crear esa violentación. No sólo ocurre este antagonismo en los encabalgamientos dentro de una misma estrofa, como ya conocemos, sino en encabalgamientos entre estrofas diferentes.

Es aquí en donde entra el juego la técnica del *modernism*: Davie utiliza las estrofas no al modo clásico como diferentes etapas de desarrollo lineal y continuo de una misma secuencia verbal, sino al modo del *modernism*, como distintos momentos —o mejor espacio-tiempos— aislados que reaparecen en el poema. Encabalgando estrofas diferentes resulta así crear una tensión entre la continuidad (dada por la sintaxis) y la diferencia dada por la situación estrófica. Esta tensión es un fin en sí misma, pues la trascendencia de lo sacro —su violencia, su “otredad” con respecto a lo humano representado por la racionalidad sintáctica— queda así resaltada. Cabe señalar que, con este uso de la estrofa, Davie acepta la idea del *modernism* de poema como organismo compuesto de diversas unidades de espacio-tiempos que, en tanto que unidades aisladas, se convierten —gracias a su autoreferencialidad que potencia su carga connotativa— en campos de energía o “fuerza” en los que el significado se concentra. Es la *strength* del siglo diecisiete, pero actualizada y modernizada para el siglo XX.

Análoga valoración nos merece el empleo de la intertextualidad en *To Scorch or Freeze*. Las citas bíblicas, a menudo entrecomilladas o en cursiva, resultan a primera vista, dada su desconexión aparente, elementos extraños insertados en el cuerpo del poema. Sólo si penetramos semánticamente en el poema vemos la profunda relación entre la cita y el resto del poema. Esta técnica, propia del *modernism*, obliga necesariamente a una interiorización: la armonía entre elementos en apariencia dispares se da en la “idea” subjetiva, no en la forma externa objetiva. Se subraya así no sólo la interioridad como medio de percepción de lo sagrado, sino su radical otredad con respecto a lo humano, su carácter de paradoja (*pará-dóxa*: contra-opinión).

Este carácter de paradoja es, junto con el de suprahumanidad, las dos cualidades de lo sagrado que se ponen de relieve en *To Scorch or Freeze*. Veamos primero la cualidad, paradójica de lo sagrado.

III.3.1. Lo sacro como para-doxa.

En “Poet Redeemed & Dead” se nos presenta el paraíso terrenal no en la juventud, sino en la vejez:

in
old age, innoxious,
knowing its guilts and not
forgiving itself but assured,
you knew how, of pardon.
(vv. 4-8)

Nótese como el encabalgamiento tras “not” introduce una dicotomía humano/divino, esto último implícito en los versos 7-8. El ser humano resuelve sus límites gracias a la divinidad y es en ella, que en Davie se le hace patente en la vejez, en donde está el paraíso. Doble paradoja, pues: en la localización cronológica del paraíso (vejez, no juventud) y en la esencia del mismo (“feeling good” del verso uno es saberse perdonado por Dios, no estar a gusto consigo mismo, pues él no se perdona).

Otra paradoja es la de presentar la fe religiosa como despreocupación.

En “God saves the King” Davie critica a los chantres su afectación y escribe:

But care for that other way
of being debonaïr:

the sauntering monarch's, David's,
whose vigorous warmth did variously impart
to wives and concubines, to chariot-wheels,

to realms and officers,
religious faith; that is,
light spareness, unconcern.

(vv. 9-16), 14)

La fe requiere ser jovial. Esta alegría se refuerza por el “sauntering”, por el “vigorous warmth” que adquieren y por la carga de los versos quince y dieciséis que, tras las enumeraciones paralelísticas de los versos trece y catorce adquieren el carácter de climax, pues al fin aparece el objeto directo del verbo “impart”. La paradoja, además, es doble: la fe religiosa no sólo es despreocupación, sino frugalidad. Se subraya así el carácter suprahumano de la divinidad, pues, según los cánones humanos, la frugalidad engendra preocupación y no alegría.

Otro poema en el que se muestra lo divino como paradoja es "Curtains!". En él se contrasta el tiempo humano (profano) con el divino (sacro). Davie reflexiona:

Soon is not soon. This earth grows old,
Auriga and the Bear, shall be folded away
like the costumes for Act One.
The star-scene shifts at His command.
The Twins, the Southern Cross, the Scales
flap on their hangers, ungainly.
(vv. 10-15)

Dios aparece como el supremo no creador, sino criador, la potencia detrás de lo aparential. El mundo es el teatro donde se despliega esa potencia (*arché*). De ahí que Davie concluya el poema con:

Auriga and the Bear,
The Twins, the Southern cross
show that He is there
for ever, as they are not.
(vv. 22-25)

Nótese el eco vocálico en [δ] de "cross" y "not", que redondea a la oposición entre Dios y sus criaturas. Las criaturas —de ahí la paradoja— no son más que seres que en su discontinuidad (aparecen y desaparecen del cielo) ponen de relieve la continuidad, la permanencia de la divinidad y la potencia del Ser Supremo.

En "And Eternal Our Home" el tiempo sagrado se presenta como paradoja en relación al tiempo profano. Tras citar " 'so teach us to number our days...' " (v. 12), Davie reflexiona:

Certainly number amazes.
Numberlessness however

astonishes mathematicians
more than the innumerate; they
live with it every day.

(vv. 13-17)

El exceso de cantidad ("numberlessness") se presenta como más enigmático que la ausencia de numeración ("the innumerate"). Una vez más el encabalgamiento resulta magistral. "They", colocado al final del verso dieciséis, queda asociado por yuxtaposición a "innumerate" e impide que la frase precedente quede semánticamente cerrada del todo por la pausa versal tras "mathematicians". "Live with it every day" es una suerte de anticlímax. Los matemáticos quedan resaltados como expertos en números, lo que, dado el contenido literal de la estrofa, hace que destaque la noción de innumerabilidad. Es decir, hasta los expertos en números les asombra lo innumerable. La innumerabilidad se presenta así como cualidad misteriosa. Por su parte, "amazes" y "astonishes" no hacen sino insistir en la idea de asombro.

Acto seguido, se presenta un cómputo, cualitativo. "Suppose we counted our birthdays / by the difficult measure, *stasis*?" (vv. 18-19), con lo que lo innumerable, implícitamente, aparece como algo perteneciente a otro orden. La *stasis*, en efecto, es la suspensión del tiempo cronológico. Dado el título del poema, podemos interpretar dicha suspensión como la presencia de la eternidad (atributo de la divinidad). Esta eternidad es una superabundancia tal que nos resulta innumerable. De aquí que la respuesta a la interrogación lleve a una paradoja, el cómputo de dos momentos de *stasis* es distinto al cómputo

cronológico. Lo sagrado, pues, es de otro orden. De aquí que el poema concluya con:

Fill us with gladness betimes
(betimes!) and we shall be glad
all our days,
seeing the calendar is
an illusion -and blissful at that,
if you can face it squarely!
(vv. 20-25)

El tiempo profano —externo, mundano— se presenta como ilusorio. De ahí la repetición de “betimes” entre paréntesis y con signo de admiración: es irónico decir “a tiempo” cuando no nos referimos al tiempo lineal. La dicha, implícita en “gladness” y “blissful”, es saber que existe ese otro tiempo que es, en rigor, el sintiempo. Ese sintiempo es la para-doja de lo sagrado.

En “Felicity's Fourth Order” la felicidad se presenta como pasividad consciente. La actividad mundana se ve como alienación. Hablando de “Men of business, of pleasure, / too often men of learning” (vv. 1-2), escribe:

Their satisfaction is
forgetting themselves in work.
Nothing else is diverting.

Concupiscence, though of knowledge,
is a debauch, and only
an art against thinking of ends.
(vv. 4-9)

La actividad se presenta como una huida de sí mismo, un evitar las preguntas últimas. Frente a este tiempo profano alienante, Davie opone la paradoja, el tiempo sagrado como pasividad consciente:

Vacancy however, if
careful of its ends but
aimless, may earn the Fourth Order:

Being gathered into their chambers,
and guarded by angels in profound quiet,
they understand the rest that they enjoy.
(vv. 10-15)

Nótese cómo, en su formulación, la “vacancy” de Davie está cercana a la no-acción del taoísmo. La paradoja “careful of its ends but / aimless” apunta en esa dirección: es una profunda consciencia de la acción pero sin la inquietud de la aspiración. La felicidad de lo sagrado es la para-doja, la contra-opinión de la dicha mundana. En “Their Rectitude Their Beauty”, por ejemplo, lo sagrado se presenta como una paradoja en sí:

His polar oppositions;
the habitable zones,
His clemencies; and
His smiling divagations,
uncovenanted mercies,

who turned the hard rock into a standing water
and the flint-stone into a springing well.
(vv. 6-12)

La divinidad se presenta en sí como paradójica: sus oposiciones son polares, de ahí que las zonas habituales —templadas— sean un acto de clemencia, tal como Davie explica en *PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, p. 11⁵.

⁵ Ofrecemos la cita en III.3.3.2.2.

Estilísticamente, nótese cómo los versos once y doce, más largos y constituyendo una estrofa nueva, son un ejemplo de lo expresado semánticamente en el verso diez. La disposición gráfica —y prosódica— se hace eco así de la semántica. Por otra parte, los ejemplos aducidos prueban la unión de elementos opuestos tierra/agua - agua/fuego, con lo que se nos remite a las “polar oppositions” del verso seis. La divinidad es, en sí paradójica: lo que profanamente es a, sacralmente es b.

En “Just You Wait!” lo sagrado se presenta como inescrutable para el ser humano. Mencionando el inicio del *Paradise Lost* de Milton, Davie escribe:

To justify God's ways to man
like Eliphaz the Temanite
is a presumptuous folly;
it cannot be done.
(vv. 1-4, 35)

En este sentido, Davie se interroga por la posibilidad de justificar la adversidad, representada aquí por alguien a quien le llega literalmente el agua al cuello:

Who is confident though Jordan
rushes against his mouth,
who also lieth under the shady tree
in the covert of the reede, and fennes?
(vv. 13-16)

Davie responde tomando el sentido metafórico como sentido literal:

"This is a riddle-me-ree. / 'Hippopotamus' is the answer" (vv. 17-18). Para Davie no hay respuesta, sino una actitud necesaria: "Until the hurt comes, and after, / play piously riddle-me-ree" (vv. 19-20). La divinidad es, pues, un enigma y ante ese enigma, sólo cabe aceptarlo tal como viene, sin tratar de entenderlo.

En "Bowing The Head" la paradoja viene dada por la dicotomía humillación/enaltecimiento de la posición de la plegaria. En los versos cuatro y cinco del poema, Davie escribe: "the position of prayer, it must be / allowed, lacks dignity" (vv. 4-5). Se piensa así en el arrodillarse. Davie, sin embargo, juega con el significado literal (físico) y metafórico de "position". En la segunda estrofa habla de "hawking our goods; and the claim / we have by them, each howling / the loved one's, the needed one's, Name" (vv. 8-10). Se alude así a la petición de favores a la divinidad: las peticiones son las mercancías que se pregonan, que se piden para sí y para los seres queridos. En este sentido, Davie juega con la grafía, pues la ene mayúscula de 'Name' (v. 10) hace que se vea precedido de 'the needed one's' y se vea la divinidad como el objeto de la necesidad, con el que se confunden los deseos de seres queridos humanos. De aquí que en los versos once y doce escriba: "It is the position of love, / and which of us has not known it?". Lo que profanamente, (arrodillarse) es una humillación, resulta en el plano sagrado un enaltecimiento, pues es una postura de amor. Sin embargo, Davie más allá y toma "love" en sentido sexual. En los

versos siguientes reflexiona sobre la sexualidad masculina: "virility is the more / abject, the more we display it" (vv. 14-15). El encabalgamiento resalta el "abject". Este desprecio al despliegue de virilidad le permite a Davie alabar la autocontención:

So, how to be manly in prayer?
"Hawking about for attention..."
It is a pungent phrase.
Getting down on your knees,
remember it all your days.
(vv. 16-20)

Volviendo al principio y al hacer referencia al "hawking" del verso ocho, lo que es profanamente humillante, se invierte, merced a la autocontención y al pensamiento en los otros, en una exaltación, un acto viril y digno. Nótese: a) la fuerte carga patriarcal del poema: lo "viril" es implícita y explícitamente, el término positivizado; y b) la paradoja no viene dada por el carácter de la divinidad, sino por la decodificación social del gesto de la plegaria (descodificación usual vs. descodificación davieana).

En otro poema, "Widower", Davie vuelve a aludir a la sexualidad. La paradoja, como en "Bowing the Head" está no en la esfera de lo divino, sino de lo humano. A menudo se ve como carencia la falta de actividad sexual de un viudo. Davie, paradójicamente, ve como carencia la falta de una amistad fiel y hasta colérica. Tras recordar los matrimonios de Thomas Cramer y poner a la

pareja bíblica de Isaac y Rebeca como ejemplo, Davie aludiendo a su intertexto ("A Gorland for Rosard", de *The Battered Wife and Other Poems*) se dirige al clérigo inglés y le escribe:

It is for you like tonsured
Ronsard, less
the bedmate you miss than the faithful,
the sometimes spitfire friend,

whatever the small hours' stress.
(vv. 21-25)

El encabalgamiento de "less" hace hincapié en que no se trata de una carencia sexual. El hipérbaton, en el que el objeto directo "bedmate" se antepone al verbo "miss", no hace sino insistir en esa negación de la calidad sexual de la carencia. Por su parte, la premodificación de "friend" con dos grupos adjetivales, recalca en que es la amistad lo que se añora. El espacio entre el verso veinticuatro y el veinticinco, y el contenido de este mismo, refuerza el mismo eje semántico: no es el sexo lo que se añora. Nótese, sin embargo, cómo, al insistirse sobre ello —negándolo—, se lo afirma subrepticamente.

En "The Nosegay" la divinidad se presenta como paradoja para nuestro sentido del espacio y del tiempo:

He does not come and go;
He is not glimpsed in gaps of
time. Alas, it is clear that
He claims to be omnipresent,
and had better be thus acknowledged.
(vv. 14-18)

Frente al movimiento humano, profano, y frente al tiempo lineal, la divinidad es estable, atemporal y omnipresente. Siguiendo con esta oposición, la divinidad es paradoja del sentido humano del humor:

He has His sense of fun
surely; He has even
(as we see it, who wait on deathbeds)
a mordant wit.

It is the bite of the wit
mauls our sense of humour.
(vv. 19-24)

Nótese cómo el encabalgamiento “fun” / “surely” refuerza la aserción: el “surely” resulta irónico, pues no hace sino reafirmar —gracias a la expectativa creada por el encabalgamiento y su posición inicial en el verso— el contenido del enunciado. Lejos de introducir un matiz de probabilidad, redondea la asertividad de la afirmación. Por otra parte, la estrofa compuesta por los versos veintitrés y veinticuatro es una reflexión sobre dicha afirmación, de la que el verso vintiuno no es sino un ejemplo. En este sentido, el paréntesis de dicho verso, tras el “even”, introduce un elemento de suspense que refuerza el “even” anterior y el “a mordant wit” posterior. Semánticamente, señalemos que el humor de Davie es aquí bastante negro. La divinidad se presenta como paradoja, pero una paradoja, a nuestro juicio, bastante sarcástica.

En “The Comforter” la paradoja se centra en el Espíritu Santo. Davie señala que éste, en tanto que coparticipa de la divinidad, es extraño: “And indeed He is the strangest / Of the Three Persons, / the most estranged” (vv. 10-12). Nótese el juego paronomásico de “strangest” / “estranged”: alejamiento y extrañeza son sus marcas distintivas. Si la divinidad es paradoja, otredad y

extrañeza, el Espíritu Santo es la extrañeza de la extrañeza. De ahí que escriba:

For the Holy Ghost is nakedly a ghost:
Father and Son may be masks
Compassionately adapted
to our capacities, but
Person is not *persona* and
the Ghost is a ghost, no fiction.
(vv. 13-18)

Como vemos, Davie juega con el doble significado de "ghost": espíritu y fantasma y con la etimología de "persona" (máscara). Esto le permite introducir la paradoja: el Espíritu Santo, siendo espíritu, no es fantasma en el sentido de ficción. Las Personas de la Trinidad pueden ser personas en tanto que máscaras: pueden ser, pero en realidad no son. Lo divino se presenta como independiente de la ficción humana. En este sentido, el Espíritu Santo es inhumano:

Integration, fulfilment
have nothing to do with this Person;
cure, or harmony nothing
like that is intended.
(vv. 19-22)

La inhumanidad se pone de relieve en los versos siguientes:

Invasion is His note:
disintegration.
A wind from the outside corners
of the human map;
disorienting;

His strangeness for the comfort
of those not at home in the grid.
(vv. 23-29)

El Espíritu Santo es inhumano: es una violenta irrupción de lo otro que supone una disrupción de lo humano. El viento, en este sentido, hace

referencia al episodio bíblico de Pentecostés. Esa inhumana otredad es su paradoja. En este sentido, al hacer presente lo otro, lo sagrado, su propia extrañeza es el consuelo de los que no están a gusto en "the grid" (los límites humanos) De ahí el título de Paráclito —"comforter" (consolador)— que lleva la tercera persona y el poema.

En "Cannibals" la acción de la divinidad es el elemento que se presenta como paradójico. Davie recuerda, en cita a pie de página, que "'The Old Christians', a Rugby football team from Montevideo, was isolated in a wrecked aircraft from October to December 1972" (p. 52). Los supervivientes, como evoca el título, lograron conservar su vida practicando la antropofagia. El autor Piers Paul Read, en su libro *¡Viven! La tragedia de los Andes* narró esta odisea⁶.

En el poema, Davie presenta el canibalismo de los supervivientes como un acto de conocimiento de la divinidad:

He moves
now. And perhaps He loves us.
He moves in any case.
We trace, not chart, His passage,

⁶ Piers Paul Read (1974): ~~Alive: The Story of the Andes Survivors~~. New York: J.B. Lippincott. Traducción castellana: ¡Viven! La tragedia de los Andes. Barcelona: Noguer, 1974.

like Uruguayan, defiled
prop-forwards and blind-side flankers,
iced up in the Andes,
cannibals, knowing Him near.
(vv. 5-12, 52)

La divinidad, como vemos, se presenta como últimamente icognocible: no se sabe si nos honra y su movimiento se puede rastrear, pero no poner en una gráfica. El canibalismo de los supervivientes, se insinúa, es un rastreo de la divinidad. De ahí la para-doja: lo que profanamente es un tabú y un acto punible, en lo sagrado es un acto de acercamiento a la divinidad. Señalemos, con todo, el humor negro de Davie. Esta contradicción entre lo humano y lo divino se hace patente en la cita de los versos trece y catorce: "*My horne shalt thou exalt / like the horne of an unicorne*", a cuyo contenido alude la última estrofa del poema:

Pray to the Holy Spirit, Let
not the most polluted
translation impede the witness:
ram's horn of unvarying plenty!
(vv. 19-22)

La "polluted traslation" alude, interpretamos, a la cita en inglés renacentista de los versos trece y catorce. "Holy Spirit", por su parte, connota la otredad como ruptura de lo profano, como hemos visto. La paradoja es que el canibalismo se presenta como la cornucopia de Dios, el cuerno de la abundancia. La acción de la divinidad así es para-dójica: lo que humanamente es degradante resulta, en lo sagrado, un don divino. Míticamente, nótese como Davie funde el unicornio y el cuerno bíblico con el motivo clásico de la cornucopia: clasicismo grecorromano y tradición hebrea bíblica quedan así sádicamente unidos.

En "Kingship" la paradoja de la divinidad gira en torno al sentido del olfato. Davie conjetura sobre el posible hedor de los autores de la Biblia, tomando como base la importancia dada a los ungüentos en la Escritura. A ese hedor sacro Davie contrapone lo inodoro y el perfume profano:

and we,
if our stick of deodorant is
jammed, what indignity!
The feel of that, and the fear

unfelt by the cheerful, the fearless
non-conforming whom
we hate accordingly with
old factory revulsion.
(vv. 7-14)

La inodoridad se presenta asociada al temor de los profanos, mientras que el hedor se asocia a la intrepidez de los que participan en lo sagrado. Esos elegidos se personifican en la figura de Cristo (*Christós*: ungido), "the Lord's anointed" (v. 26), que están:

sweating beneath his robes,
holding the orb and sceptre,
who would have been happier in
the malo-dorousness of Goodwood;.
(vv. 27-30)

Cristo se presenta como Cristo Rey, con el cetro y el orbe. El olor se sacraliza así explícitamente. El hedor se refiere, interpretamos, a "the sweat of honest labour" del verso quince. La ética del trabajo, pues, se asocia al olor, a la transpiración. Servir, trabajar, es reinar: "Servire Deo regnare est". De ahí el título "Kingship": Cristo-Rey reina al trabajar. Su figura representa la humanidad trabajadora. En contraste, la Primera Persona está, más allá: "and over him Another / enthroned in majesty / 'no sweat' " (vv. 31-33). La Primera

Persona de la Trinidad aparece como completamente trascendente al mundo. En este sentido, su “no sweat” contrasta con el rechazo al sudor de los profanos: en El indica trascendencia; en ellos, rechazo a lo sagrado. La paradoja, pues, es la valoración de los olores: lo que profanamente es despreciado, sacramentalmente es apreciado.

En “Ordinary God” la paradoja radica en que la divinidad se presenta despojada de sus atributos de poder. Así,

events
He does not, it seems, determine
for the most part. Whether He could
is not to the point; it is not
stupid to believe in
a God who mostly abjures.
(vv. 7-12)

Nótese cómo los encabalgamientos sucesivos introducen una tensión que resalta la idea de “ordinariness” en contraste con la de poder. Como en otras ocasiones, subrepticamente se destaca lo negado. Explícitamente, se nos presenta a un Dios al margen de los sucesos y que, por propia voluntad, abdica de su poder. Esa es la paradoja: la abdicación voluntaria. Por eso Davie escribe:

The ordinary kind
of God is what one believes in
so implicitly that
it is only with blushes or
bravado one can declare,
“I believe”; caught as one is

in the ambush of personal history, so
harried, so distraught.

(vv. 13-20)

La divinidad se presenta como un “matter-of-course” que sólo se hace explícito en ciertas ocasiones forzadas, pues la existencia humana, es un escenario de agitación que impide hacer consciente esa realidad. Paradójicamente, la divinidad no es extra-ordinaria.

En “Nashville Mornings” la paradoja de la divinidad es la “música callada” frente al barullo profano. Tras evocar el ajetreo del turismo que acude a los santuarios del Rock y Country en Tennessee, Davie escribe:

If we inhabit a gap
between the departure of gods and
their necessary return,

their absence is a salience
no doubt, as with
Chinese ceramics also,
a scape on the ineffable. It
makes sense. Makes enough?.

(vv. 51-58)

Davie canoniza la poética de las ausencias. Lo ausente es la manifestación de lo inefable, de lo divino. De ahí que, frente al estruendo mundano, Davie oponga el silencio lleno de “sacro terror”:

“What I had known, no one had known.
What I had seen, no one had seen.”
A man in love with silence, in
terror of silence, and in love with that:
tundra, snow-oceans: Rasp or whisper,
the wind outside.

“A silence fell between them”.

(vv. 59-65)

Davie hace referencia a la imagen del poema "Benedictus", en donde se recuerda la infinitud blanca del paisaje polar de "England". Se ve ese paisaje como manifestación de la divinidad, "The wind", que por su parte, connota al Espíritu Santo. Lo sagrado, pues, se revela en el silencio. Ese sacro silencio, esa música callada es la que representa Santa Cecilia:

Cecilia, her music
confined in its operations
to a metaphysical annex,
irks on Nashville mornings.
(vv. 66-69)

Su música, como vemos, no física —es metafísica—, de ahí la denominación sanjuanista de "música callada" que le hemos dado. Esa es la sacra paradoja que se enfrenta al ajetreo ruidoso de la música profana de las mañanas de Nashville.

Recapitulando lo expuesto, vemos que lo sagrado es paradoja de lo humano: la felicidad está en ser perdonado en la vejez, no en la juventud y en la autosatisfacción; la fe religiosa es fugacidad y despreocupación, no abundancia y congoja; el tiempo sagrado permanece tras la mutabilidad aparential, es sintiempo opuesto al tiempo profano, mutable y fluido. Análogamente, la dicha está en una pasividad consciente, no en una actividad que se ve como alienante. En suma, lo sagrado es paradójico, inescrutable, opuesto al espacio-tiempo humano; es lo otro que irrumpe en el ámbito profano y lo disrumpe. A su luz lo socialmente humillante resulta digno, su música callada se opone a la música profana; hasta su "ordinariedad" resulta

paradójica. En síntesis, la divinidad es para el humano, la paradoja por excelencia.

III.3.2. Lo sacro como suprahumano.

Otra de las características con que aparece lo sagrado en *To Scorch or Freeze* es la suprahumanidad. Esta cualidad está indisolublemente unida a la paradoja, pues lo suprahumano, en tanto que tal, resulta paradójico para el animal racional. No obstante la íntima relación entre ambas características, hemos preferido tratarlas separadamente con vistas a una mayor claridad expositiva. Aclarado esto, pasamos a examinar ejemplos en los que lo sagrado se presenta con esta característica.

En "Sing Unto The Lord a New Song" la divinidad se presenta como un poder tremendo:

It is the holiness thunders.

Do not ask for the storm to ease.
Spirits rise, the longer it goes on.
Imagine Him yawning, hear Him
creack His joints as the stretches,
magisterial!

(vv. 9-14)

La tormenta se presenta como el despliegue del poder divino, un poder literalmente tremendo, suprahumano en su cualidad.

En "Meteorologist, September" hallamos una virulencia análoga. Tras mencionar "God's great goodness, / and the abruptness of it" (vv. 2-3), en la estrofa siguiente Davie, implícitamente, ejemplifica esta brusquedad:

The year goes round,
yes, but with what ructions!
The violence of the turns!
Why else are Revolutions always bloody
except that seasonal change is the type of them,
calamitous though foreseen?
(vv. 4-9)

Jugando con el significado etimológico de revolución (giro de los planetas alrededor del sol), Davie asocia a esta acepción la usual de cambio violento para resaltar la virulencia del cambio estacional. De ahí el "except that": el giro planetario que provoca las estaciones es la revolución arquetípica, violenta aunque no sangrienta. Así, "ructions", "violence", "revolutions", "bloody" y "calamitous" son todas palabras que denotan violencia. Esta, a su vez, es prueba implícita de ese poder divino suprahumano. Así:

His steady counsels change the face
of the declining year.
He flings gross icy gobbets from His hand—
fire and hail, snow and vapours,
wind and storm, subdiving the land.
(vv. 18-22)

Nótese como la oposición semántica entre "steady" y "change" señala que la divinidad es el *arché*, lo inmutable detrás del cambio aparente, la substancia etimológicamente hablando. En ella, como vemos en los versos veinte—veintidós, los elementos contrarios se originan y, paradójicamente, esa oposición (aquí meteorológica) es una manifestación del poder suprahumano. De ahí el título: en septiembre hay un cambio estacional y en él el meteorólogo

ve una epifanía, la manifestación de lo divino. Señalemos, en este sentido, el posible eco de Pasternak en este poema. Ya hemos visto la importancia que la meteorología tiene en el poeta ruso. Si añadimos a esto la traducción del poema de Pasternak "The God of details" que Davie efectúa en *More Essex Poems* —en donde el tiempo atmosférico se ve como manifestación de la divinidad⁹⁴— podemos afirmar que hay una reminiscencia pasternakiana en el poema. Como en dicho poema, son los fenómenos meteorológicos los que revelan ese poder suprahumano: "His power declare, / you empty air, / and snow out of nowhere, suddenly" (vv. 32-34). El "suddenly" indica la busquedad de ese poder que, así, queda resaltado.

Del mismo modo, en "Vengeance Is Mine, Saith The Lord" la divinidad se presenta como un poder superior al ser humano, capaz de hacer justicia allí donde la humanidad no llega. Davie recuerda indirectamente un atentado terrorista en Beirut:

"The children
wore their cagoules, but these were mortar-bombs."

In the casinos most were vacous, some
were fleshy and flaming, some profuse, some grasping,
far from Beirut.

(vv. 11-15)

La inocencia de las víctimas se contrasta con la indiferencia egoísta de los jugadores. De nuevo el encabalgamiento es magistral: "far from Beirut", en su brevedad y tras la mención de los casinos, adquiere un matiz de reproche. No sólo adquiere el valor denotativo por el que se insinúa que el atentado fue

⁹⁴ Cfr. Cap. II de la 2ª parte.

en la capital libanesa, sino que —al ir situado prosódicamente en principio de verso encabalgado— toma la connotación de censura del egoísmo. Frente a esto, Davie presenta la divinidad como instancia suprema de justicia: "Though I / adress the mute, He hears, will testify" (vv. 16-17). De nuevo tenemos un manejo diestro del encabalgamiento: en el último verso se presentan sólo las acciones, reservándose la indicación pronominal de "I" para el verso dieciséis. Se crea así una continuidad entre los tres actos de dirigirse, oír y testificar. Semánticamente, "the mute" puede referirse tanto a las víctimas del atentado (niños), a los seres humanos indiferentes (representados por los jugadores del casino), como a la divinidad. De cualquier modo, esto no importa: la divinidad es la fuente suprema de justicia que supera la limitación humana, en este caso la de la indiferencia y de la injusticia que supone el egoísmo.

En "Zion" la morada de la divinidad se presenta como suprahumana, más allá de lo físico. Poéticamente hablando, Davie, como hizo en "Well-Found Poem" de *A Battered Wife and Other Poems* (cf. supra), evoca la enumeración de ciudades de *The Waste Land*, V⁹⁵. Así:

Once, stuck in the mud by the Capitol,
you thought of the ninth buried city,
Richmond, Montgomery, what you had built them for,

of Troy, and of Rome, of Richmond, of Rome, not Zion;

of Troy, of Troynovant, of London,
the West Country, sometimes Geneva,
never of Zion;

of New Caledonia, New
Amsterdam, New Zealand,
Rome (Georgia), other Romes
and Athens of the North,

⁹⁵ Brooks (1990: 665), por su parte, señala como fuente de "Zion" el poema de Tate "Aeneas at Washington".

New Delhi, Athens, Syracuse, not Zion.
(vv. 8-21)

Nótese cómo aquí es especialmente patente el uso *modernist* de la estrofa como espacio-tiempo pleno de carga semántica (“energía”) evocativa, pues lógicamente no es necesario separar lo que son grupos preposicionales yuxtapuestos pertenecientes a la misma oración gramatical. Obsérvese, además, la ecuación mítica de Richmond con Troya y la triple negación de Sión, que señala el contraste agustiniano entre la ciudad humana y la *civitas Dei*, Sión. En este sentido, la mención de varias Romas y Atenas, el encabalgamiento de “New / Amsterdam” y la inclusión del “sometimes”, la aliteración de la [r] en el verso once y la repetición de “New” y de Roma y Richmond no hace sino insistir en la multiplicidad y la historicidad y el carácter profano de dichas ciudades. Nótese, con respecto al sentido histórico, que New Amsterdam era el nombre primitivo de Nueva York cuando esta ciudad era aún colonia holandesa.

Frente a esta historicidad, multiplicidad y profundidad, se opone la unicidad, sacralidad y la ahistoricidad de Sión. De ahí que el verso veintiuno resuma las evocaciones: *ni una ciudad nueva, ni una clásica americana con nombre clásico* (se anula así el valor del parámetro humano de la antigüedad), sino Sión, la ciudad —el espacio tiempo mental— divino.

Es justamente ese carácter metafísico el que se pone de relieve en los versos siguientes:

Trained in marketing techniques they
may discern in that murk the clarity
of acity not built on seven hills,

not guarding a river-crossing
not plugging a gap in the mountains.
(vv. 22-26)

La actividad mundana se ve como lóbrega —en sentido metafórico— y a ella se opone lo sagrado como espacio metafísico y, simbólicamente, de luz. Sión, la morada divina, es por consiguiente, de carácter trascendente, metafísico, suprahumano.

De manera análoga, en “Put Not Your Trust in Princes” la divinidad, representada por “ghost”, se opone a la vanidad del mundo humano:

Let them give up the ghost, then there is nothing but dust
lef of their presumptions we were fools enough to trust.

Pin no more hopes on them, nor the promissory collective;
the light at that end of the tunnel is glass, the credit
delusive. (vv. 1-5)

Nótese la habilidad del encabalgamiento: en el verso uno la frase parecía estar acabada, pero “left” indica que continúa. Además, semánticamente, “left” se adecúa en significado a su posición encabalgada. El contenido del verso, asimismo, refuerza esa idea de resto, pues todo se presenta como presunción. En este sentido la rima “dust”/“trust” ejemplifica el contraste entre la realidad objetiva (“dust”) y la actitud subjetiva (“trust”). De igual modo, el encabalgamiento de “delusive” refuerza esa idea de realidad objetiva decepcionante, que, al igual que en el par “dust”/“trust” se contrasta con “credit”, la esperanza subjetiva.

Davie, así, se hace eco del "vanidad de vanidades, todo es vanidad" de Eclesiastes, 1.2. Pictóricamente, el final del poema se diría un cuadro de *vanitas* de Meléndez Valdés o de Pereda (cfr. Ilustración en apéndice VI):

They are lost among the histories, names of world-mastering
heroes:
this, the peace-fixer; that, the cuckooided smith of Infernos

having the scepter no more, no more the ambiguous terms
of an unbelieved spokesman parade them; their press-men
too feed worms.
(vv. 13-18)

Davie, como en "England", reflexiona sobre la prensa. Aquí ha superado la ira hacia ella y serenamente la ve como un inmenso espacio de vanidad. Como en "Depravity Two Sermons" (v. 2) en *In the Stopping Train and Other Poems*, la considera una realidad negativa, pero ahora el tono es de una tranquila lucidez, sin la carga emocional de aquel poema. Davie parece haberla descubierto en su realidad y ello le produce una reacción meditativa y sosegada. Cabe también argüir que una fatuidad contrariada a nivel humano le hace desechar la fama, y volverse a lo divino como medio de compensación. Sea como fuere, lo sagrado es espacio de lo real inmanente: lo humano aparece como pura *doxa* pasajera.

En "Except The Lord Build The House" Davie extiende la vanidad a otras actividades humanas:

Why are you so strenuous, my soul?
Vain to get up early,
to sit up late,
to bolt your bread in a hurry.

Short be your sleep and coarse your fare
in vain. The Lord shall turn
the key in the captivity of Zion,
and all go like a dream.
(vv. 9-16)

Nótese de nuevo la maestría del encabalgamiento en “in vain”. Ese grupo preposicional desmiente la orden tajante —más lapidaria por el paralelismo sintáctico y semántico de “short”/“coarse”, “your fare”/“your sleep”— del verso anterior que se hace eco de las emociones de la estrofa anterior. Ese desmentido abre paso al contenido de los versos siguientes, en los que en el mundo se presenta como cautividad de la vida eterna. En dicha vida mundana es inútil cualquier actividad, pues es la divinidad la que dispensa el paso a la dimensión de la eternidad. De ahí el título, perteneciente al salmo ciento veintisiete. Por ello Davie concluye el poema reiterando:

No use of early rising:
as useless is thy watching.
No traveller bestows
a word of blessing on the grass,
nor minds it as he goes.
(vv. 24-28)

El decurso vital, es, pues, meramente un viaje hacia la dimensión de la eternidad en el que no importa el paisaje circundante. La actitud recomendada es, por lo tanto:

Climb the stair
manfully, and sing
a short song on each step of the stair.
(vv. 29-31)

Obsérvese, aparte de la axiología patriarcal de “manfully”, la habilidad del encabalgamiento: la prosodia, con verso largo, desmiente la semántica en la que se habla de brevedad y de peldaño (también una unidad breve). De dicha tensión, sin embargo, resulta un enfatizamiento del acto de cantar y del

carácter simbólico de la escala. Esta no es sino la vida como subida a la dimensión divina y como trayecto en el que el ser humano, debe, según se presente, someterse a esa instancia suprahumana que es la divinidad.

En "Inditing A Good Matter" la divinidad se presenta como una instancia inaccesible a la humanidad. Así, Davie excríbe:

Whoever supposes his business
is to commend and bless
is due for this comeuppance;
feeling it less and less.
(vv. 17-20)

Según vemos, la divinidad es inmejorable por el ser humano. No se puede acceder a ella, ni siquiera verbalmente, sin una merma en la humanidad. Davie, como vemos, desdeña de nuevo las pretensiones, aunque - he ahí la contradicción- sus poemas de algún modo sean ese "business" consistente en "commend and bless". La solución que propone en este poema es la ya conocida: aceptar la condición caída. Su "preference for limits", el "self-induced and stubborn loss of nerve" se transfieren ahora a la aceptación de imperfección humana. Así, el reconocimiento de los propios límites se presenta como la única plegaria posible:

But I find something to say.
I pump it out, heavy as lead:
"Buoy we up out of the shadow
of your ramparts overhead".

Like one of those vanished performers
on an afternoon-matinée console,

I arise:
"Admite to your rock
this ready, this shriven, soul."
(vv. 21-29)

El “but”, en tanto que conjunción copulativa adversativa (vv. 21-29), señala el punto de inflexión entre la imposibilidad del “business” y la posibilidad —cuya dificultad viene señalada por el “pump it out” del verso veintidós— de dirigirse a la divinidad. La divinidad se presenta arriba, en posición simbólica de poder, y la humanidad abajo, en posición simbólica de destitución. Esta condición humana caída se refuerza en la última estrofa: el hablante se presenta casi como un fantasma impotente. En su parlamento, destaca el juego de palabras de “rock” (roca/ritmo de rock) y la aliteración del fonema [r] (“rock”, “ready”, “shriven”) que refuerza el sentido rítmico de “rock”. Este sentido rítmico se refuerza, a su vez, por la estructura prosódica de la composición: *quatrains* con pie trímetro o tetrametro y rima -a-a. Esta es la única composición con metro y rima de todo el libro y hace honor al “Inditing” del título. Una vez más, Davie ha ajustado la forma y el contenido, pues —al final del poema— la divinidad aparece no sólo como una historia suprahumana, sino como el supremo controlador de un ritmo metafísico.

En “The Creature David” Davie vuelve a asociar la suprahumanidad de la divinidad con la música. Mediante una serie de enumeraciones, se presenta la canción profética como palabra que habla de un poder. Así:

not the halcyon, the mid-ocean range
 where Ceteosaurus spouts, and Christopher Smart
 numbers the streaks of the mollusc, where
 the Spaniard is challenged for the Main
 comradely, and Drake takes on the world,
 a hirsute pirate. None of this
 is documented history, it is not
 fastidious but dread-nought David's song.
 (vv. 5-12)

Obsérvese, una vez más la ironía de Davie. Los hechos enumerados —biológicos, históricos— son historia documentada, pero se niega que lo sean. Con ello se admite que, al incluirse en el poema, los hechos pierden su valor proposicional y, atendiendo a Bousoño, siguen las leyes del arte. Por ello Davie escribe:

Speech murmurs, and is always
forked, but this is song.
Nothing in this is talked.
(vv. 13-15)

Es de notar que Davie, en la página lviii de la introducción a PSE, cita los versos 13-15. "Forked" se explica por imposibilidad de la canción de expresar duplicidad o ambigüedad, como explica Davie, citando al Auden, de W.H. Auden and C. Kiallman, *An Anthology of Elizabethan Lute Songs, Madrigals and Rounds* (New York, 1955). En PSE lli-lil, leemos:

He [Auden] says, for instance, 'since music, generally speaking, can express only one thing at a time, it is ill adapted to verses which express mixed or ambiguous feelings, and prefers poems which express one emotional state or successively contrast two states'.

Señalemos que esta técnica de contraste Davie la halla en los salmos: (PSE, lili):

This [lo anteriormente citado] explains why, as we read the psalms, and certainly if we try to traslate them, we are repeatedly brought up short by what seem to be very abrupt transitions from one state of feeling to another at odds with it... Properly speaking, there are no transitions at all, only collisions. Such psalms, as Auden says, 'successively contrast two states', and they suppress all clues about how the first state leads into, or provokes, the second.

Esta técnica es la usada por el *modernism*. Davie, como vemos, la utiliza en *To Scorch or Freeze*. Este hecho es de capital importancia en la poesía davieana, pues supone no sólo la aceptación plena de la forma abierta

(como en *Three For Water Music*) sino su canonización. Gracias a la concepción texto sagrado como archi-texto, Davie supera en él sus contradicciones. Así Davie:

1) Acepta la insuficiencia del lenguaje. Esta queda sobrepasada por la canción como epifanía y por el logos divino, que es superior. Así (PSE, liii):

Whereas many of the most impassioned psalms represent a dialogue between God and His people, the Psalmists seem quite uninterested in making drama out of this; their focus is so intently on *song* that they eschew New drama no less than argument.

2) Acepta la quiebra de la linealidad implícita en la forma abierta, la ruptura del logicismo, y acepta la trascendencia mítica de esta forma, pues el paradigma sobre el que se incide es sacro. Al ser un paradigma objetivado, codificado, éste le permite evitar el subjetivismo individualista (en el contenido) y afirmar su resistencia (lapidarismo), mediante perduración de la historia sagrada (mito) en la eternidad.

Culmina así el proceso de interiorización. El texto sagrado se ha convertido en *idea*, en mito. Ha superado así sus contradicciones. De ahí que Davie publique en 1990 sus *Uncollected Poems* y en *PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, 71 diga que ya no tiene adonde ir después de *To Scorch or Freeze*. Esto supone, por todo lo anteriormente dicho, la culminación de su carrera.

En esa línea, la palabra profética se presenta no como evidencia histórica, sino como espacio donde se despliega un poder⁹⁶. Por ello, el apelativo de “acorazado” aplicado a David se acepta a esa idea. Del mismo modo, en un mismo eje paradigmático y al modo típico del *modernism*, Davie introduce una cita en la que se menciona a Leviatán: “*There goe the shippes; there is / that Levathan, whom Thou hast made / to play therein*” (vv. 16-18). Así se establece la equivalencia canción profética = poder monstruoso. Esta ecuación se refuerza con el último verso “upon the harp” (v. 19). La canción profética resulta así el espacio donde se despliega —se hace manifiesto— el poder formidable de la divinidad.

En “The Zodiac” la divinidad se presenta como suprahumana y rectora del curso del cosmos. Davie interpreta en la astrología una señal de la naturaleza caída del ser humano:

Infirmity no doubt
of our nature, that we guess at
this non sensical band in
the heavens dispensing justice.
(vv. 8-11)

Nótese la elipsis verbal (“it is”, “I think it is”), y del artículo (“an”) que dan a su afirmación un carácter sentencioso. Obsérvese además, la valoración del zodiaco como absurdo. Pero a todo, Davie ve una mínima aprehensión de la divinidad en la astrología. Como en “Inditing a Good matter”, el ser humano sólo accede a la divinidad a través de sus limitaciones. En este caso, se trata

⁹⁶ Cfr. simbolismo fálico en cap. I de 1ª parte.

esta limitación del reconocimiento de la relación entre los elementos del cosmos y la energía:

she,
raised and persisting in
a watery, piscatorial
district of Wisconsin.

assured the elemental
energies must have some
relation to the cosmos:
a God-enforced decorum.

(vv. 24-31)

Como vemos, la divinidad está detrás de la condición caída y de las acciones de esa condición. La divinidad es, por lo tanto, la última instancia —suprahumana— de todo. Poéticamente, destaca cómo Davie usa la estrofa a la manera del *modernism*. Davie divide en dos momentos a un enunciado que, según la gramática y prosodia tradicional, exigiría un periodo único. La primera estrofa citada recoge pasado del personaje y la segunda recoge el enunciado que la persona pronuncia. De la división en dos periodos (por separación gráfica) de lo que es una sola secuencia gramatical y semántica se logra una superposición de planos resultante en un simultaneísmo. Poéticamente, este desdoblamiento recuerda el mecanismo de “siniestración” en algunos de sus primeros poemas. Dado que Dios aparece en la última palabra, la divinidad aparece como el centro motor de la actividad de dos estrofas, resaltándose así su carácter supratemporal y supraespacial, y, por ende, suprahumano.

En "Witness" la divinidad aparece como una instancia suprahumana por lo terrible: "No judge, no jury, but one, / that one incalculable; His / authority established by no statute." (vv. 12-13). Obsérvese cómo el encabalgamiento

resalta la idea de autoridad. Como en otros poemas, el suprapoder de la divinidad va parejo a un reconocimiento de la condición caída del hombre. En "Witness", esta condición caída se refleja en el acto escatológico de la defecación:

"Come, O my guilty brethren, come,
Groaning beneath your load of sin".

We bear like a weight in the gut
witness, a load that
must be evacuated
in the hedge-bottom or elsewhere.
(vv. 15-20)

Nótese el juego de "gut" (sedal, intestino) y cómo el encabalgamiento resalta la idea de testimonio ("witness"). Semánticamente, se establece —por yuxtaposición del contenido de las dos estrofas— la ecuación pecado = heces = testimonio de la condición caída = prueba de la suprahumanidad de Dios.

En "I Have Said, Ye Are Gods" Davie presenta como metafísicamente inútiles los progresos humanos:

Enlighteners,

Captain Cook was the best of you,
bashing his bowsprit through
the gap between ice-floe and
a bruised cloud-ceiling, past
Bering's best, and may even have died for his friends.

But in twenty centuries,
not under the cove and whelm
of the tsunami, nor

splintered upon the wakes
of any notion's navy, breaks
the light that saves.

(vv. 6-17)

Poéticamente, Davie —separando “enlighteners” del resto de la estrofa— carga a esta palabra de valor connotativo. Acto seguido, en la primera estrofa presenta a Cook y, por extensión, a los “enlighteners” de manera positiva. Así, el encabalgamiento de los versos 8-11 tras las preposiciones “through”/“past” y la conjunción “and”, no hace sino resaltar el aspecto físico de sus peripecias y destacar aún más su hazaña. Sin embargo, en la segunda estrofa citada -que comienza con un “but”-, la dimensión física se desecha. Aludiendo a las olas gigantescas denominadas en japonés *tsunami*, la magnitud física junto con el poder militar aludido en “navy” se desecha. Jugando con el verbo “break” (romper las olas, despuntar la luz) Davie usa este último vocablo con valor metafórico, no físico e implícitamente afirma la última futilidad de la actividad humana. Esa futilidad se interpreta, como insinúa en las citas intertextuales siguientes, como una presunción:

*He maketh men to be
of one mind in an house,*

and ye princes shall fall as one of the common sort.

(vv. 18-20)

Una vez más, la pretensión humana se ve como opuesta a la divinidad que —de nuevo— aparece como la instancia suprema. El final del poema hace interpretar el título del poema como endiosamiento del ser humano, olvido por éste de la divinidad, en vez de la comprensión de que es un ser creado —según la tradición bíblica— “a imagen y semejanza” de la divinidad.

En "Dancing Measures" Davie presenta una vez más al ser humano como ser caído. En este poema el ritmo —más concretamente el ritmo sexual— es la marca de esa condición caída:

The wrath of God! Yet Dance's
habitual incest seems
not to call down thunders.

Wrong! The penalty is
imposed in intimate places:
a rythm imposed by no
more than proclivity, yet
prohibitively binding.

Measures, the prison of measures:
rumtitum, tumtitum, rum.

You know of a worse crucifixion?
(vv. 7-17)

Nótese la valoración negativa de la danza: es incestuosa y es —en cuanto a sexo— un castigo. En este sentido obsérvese el habitual juego de afirmar negando en el encabalgamiento de los versos doce y trece —"no/more than proclivity"— y trece y catorce —"yet / prohibitively binding"— que resalta el carácter copulativo del acto sexual. El ritmo musical se ve como prisión y tortura (crucifixión). A diferencia del ritmo cósmico en "The Zodiac", el ritmo musical y erótico se valora como signo de la caída. Davie, sin embargo, hace una salvedad: a veces la danza puede ser obra de la divinidad siempre y cuando él o la danzante esté conforme. En estos casos, se puede acceder al plano divino:

What drunken stupor or
generative torpor sets
fingers or feet tapping like Astaire?

Sometimes the drink implants it;
Sometimes, God-induced, it

shakes free and runs loose, if the dancer's
executive will dispose it, to high meadows.
(vv. 18-24)

Obsérvese cómo en el verso veintidós, el "it" —referido a la danza— queda resaltado. La valoración positiva constituye, pues, una salvedad. En cualquier caso, la divinidad es la instancia sobrenatural que subyace a la conducta humana.

En "Brilliance" la condición humanidad caída se revela en su presunción. Esta presunción viene dada por creerse libre de engaño. Como en "I Have Said, Ye are Gods" Davie ve en el orgullo humano una vanidad, signo de la caída. Así:

If to be free of delusion
is the worst delusion of all,
are we to save our applause
for those whose delusions are noblest;
for instance, loving the world?".
(vv. 42-46)

El orgullo humano, aunque sea algo noble, se ve como engaño. Davie así proclama que "Delusion limes his / limp nets also for eagles" (vv. 50-51). El águila, símbolo de la majestad y la altura metafísica, se ve como víctima del engaño. Sin embargo, mediante metonimia —la parte (ala) por el todo (águila)— se concede un logro a ese engaño noble:

Brilliance is know in
what the tired wing, though
it never so crookedly towers,
wins at last into: air
diamond -dear, unemphatic.
(vv. 52-56)

Nótese como el vuelo es “caído”, “torcido”. En este sentido, el encabalgamiento del verso cuarenta y tres y la premodificación del verbo “towers” no hacen sino imitar sintácticamente, con su complicación, -la torsión del ala. Esta tensión sintáctica se reconoce semánticamente en el “at last into” (v. 59). El aire diamantino se presenta como un clímax, una victoria. En este sentido, recuérdese que esta ausencia de énfasis tiene para Davie, ya desde su inicio poético, el carácter de una victoria sobre las fuerzas de la psiqué contrarias al control racional. Hallamos, pues, una continuidad de planteamientos. Ahora, a diferencia de su primera etapa, esa conquista se ve investida de un carácter metafísico:

Brilliance, then, is noble;
Not in the subject but
in what the subject attains to:
a metaphysical, not
in the first place human, property.
(vv. 57-61)

Nótese el usual juego de preterición en el encabalgamiento de “not/in the first place”. El encabalgamiento resalta la tensión humano/divino y él luego afirmación/negación y la premodificación de “property” carga a ésta de carácter metafísico, suprahumano. Semánticamente, si tenemos en cuenta que la palabra “brilliance” era usada en el poema “Orford” de *In The Stopping Train and Other Poems* (cfr. supra) para referirse a su carácter de intelectual, podemos interpretar que —de acuerdo con los presupuestos de su tercera etapa poética— es la actitud, la “idea —lo que está más allá del autor (“what the subject attains to”) más que lo que él (“subject”) manipula lo que inviste de carácter sagrado. Es más, esa actitud reflejada en ese modo de escribir resulta una manifestación de la divinidad:

"Can you tell the down from the up?"
The unthinkable answer: No.
God moves about us, and
brilliance is His preferred
supernal way of moving.
(vv. 62-66)

Como vemos, la distinción espacial resulta irrelevante desde el punto de vista metafísico; de ahí la respuesta "no", que resulta impensable humanamente. Por eso mismo, ese más allá reflejado en esa brillantez poética a la que nos referimos resulta un espacio de revelación de la divinidad que, una vez más, se presenta como una instancia metafórica y literalmente suprahumana.

Recapitulando lo expuesto, la divinidad en *To Scorch or Freeze* se presenta no sólo como una paradoja, sino como instancia suprahumana. Es inaccesible al ser humano, está detrás de su conducta, rige el ritmo cósmico, su manifestación es poderosa, es terrible. Frente a ella, el ser humano aparece como una especie caída, cuya condición de tal se señala por su iluso orgullo, su estar sometida al eros, la embriaguez y la música como ritmos carcelarios y a sus necesidades escatológicas. No obstante y pese a todo, por medio del reconocimiento de sus limitaciones el ser humano puede acceder a la divinidad.

III.3.3. Otros aspectos de *To Scorch or Freeze*

III.3.3.1. Crítica a la modernidad.

La crítica a la modernidad —entendida *sensu latu*, comprendiendo la postmodernidad— es otro aspecto importante de *To Scorch or Freeze*. En líneas generales, lo moderno aparece como lo contrario a lo religioso. En “Benedictus”, por ejemplo, el poeta se admira -lamentándose- de la condición moderna. Como en otros poemas del libro, lo divino se presenta como paradoja de lo humano. Así:

Importunately
inopportune,

blessed is he that cometh in
the name of the

(vv. 1-4)

Jugando con la paranomasia “importunately”/“inopportune”, Davie hace depender al adverbio del adjetivo y sitúa a ambos en un verso distinto, creando, así, una sutil gradación en el que la idea de disrupción se presenta suavemente. En la siguiente estrofa —secuencia—, Davie usa la advocación litúrgica con el revelador arcaísmo de la desinencia verbal en “-th” y asocia así la disrupción con lo sagrado. Esto sagrado no se dice, sino que —mediante una ruptura en el sistema de la frase hecha en la palabra que se espera, “Lord”— se sustituye por “splendour between / ice and pearl cover in / the clockless distance” (vv. 5-7), con lo que lo divino se presenta a través de sus manifestaciones, aquí la inmensidad espacial y la atemporalidad. En este sentido, nótese que estos versos corresponden a los del poema “England” de

*Los Angeles Poems*⁹⁷, escrito —como aquí se recuerda— “flying the polar route as / we did in those days” (vv. 8-9). Obsérvese como todo el poema hasta aquí lleva un ritmo entrecortado, que imprime un carácter sentencioso a su contenido. Esta tensión acumulada, sin embargo, se resuelve en los últimos versos:

(We have been
 modern
 so long!).
 (vv. 10-12)

La disposición gráfica —unida al hecho de ir la frase entre paréntesis— produce el efecto de un disminuyendo musical, una gradación descendente en la que, semánticamente, el poeta se lamenta por la modernidad de su pasado y en el que, insinuatoramente, se reprocha no haber visto en ese esplendor la epifanía de la divinidad. (Recordemos, con respecto a epifanía, el poema “January” de *Essex Poems* y la secuencia *Three for Water Music*).

En otro poema, “Vegeance Is Mine, Saith The Lord”, Davie critica el arribismo social:

You that would bite the whole pie and
mell with the pack, yet pout yourself ill-used,

you have comitted crimes
against the innocent for
no profit but self-promotion.
Mouse has a brocken back by
the coarsest cheese in the larder.
 (vv. 1-7)

⁹⁷ Cfr. Cap. II de la 2ª parte.

La ambición aparece así criticada y parece —gracias a la yuxtaposición de la frase, referida al ratón— como una meta tosca y autodestructiva. Si a esta nociva necesidad para sí le añadimos la criminalidad para con los otros, la ambición queda mal parada. En este sentido, nótese la habilidad de Davie en la división gráfica de la estrofa: la primera da gramaticalmente el vocativo y la dimensión subjetiva (lo que el ambicioso se cree: “would”... “pout”) y, la segunda, la oración gramatical propiamente dicha y la dimensión que aparece como objetiva (frases asertivas con verbos factuales, sin modales o verbos de pensamiento).

Además de la “self-promotion”, otra práctica moderna que aparece criticada es la pluralidad de valores. Tras citar la sentencia de Blake: “One Law for the Lion and Ox is Oppression” (v. 1) y preguntarse sobre la validez de dicha afirmación (vv. 2-4), Davie escribe:

Across the Albion of William Blake
a tessellation of ghettos,
the traveller beds down at night in
a Fabian or Lesbian canton, in
a Rastafarian or Israelite republic,
crossing from jurisdiction
to jurisdiction, never
tyrannised, never chastened.

(vv. 5-12)

Nótese cómo el encabalgamiento de “jurisdiction”/“to jurisdiction” imita el salto descrito y como el “never/tyrannised” resalta por un lado la idea de ninguna vez y, por otra, —junto con la repetición de “never” en el verso doce— evoca lo que se dice negar. Por otra parte, el nombre de “Albion” nos introduce, desde la historia, en el mito: Inglaterra es una tierra mítica en la que el sueño de Blake se ha hecho realidad. La valoración que Davie hace de esta

diversidad es negativa. Tras la cita —señalada por la cursiva— “*Divers weights and divers measures are / abomination to the Lord*”, afirma:

There is not the psychiatrist's truth,
and then the poet's;
the whiteman truth, then the black's.
The Lord admits diversity of gifts,
but not disparity.
We need to know where we stand.
(vv. 15-20)

Davie, como vemos, interpreta la multiplicidad de puntos de vista como relativismo epistemológico e insinúa, mediante la apelación a “The Lord” que su punto de vista -el dogma cristiano- es el único verdadero. En este sentido, a este pluralismo axiológico de la modernidad Davie opone la sumisión teológica premoderna:

Happy the man or the brute
who stands corrected,
stands like that, helped like that to stand,
enabled to,
hungry for judgement always.
(vv. 21-25)

Nótese la repetición del verbo “stand” —que se hace eco del título del poema “standing”⁹⁶ y que sugiere estabilidad frente a lo que se insinúa —mediante el “corrected” (v. 22) y el “disparity” anterior— como “desviación” moderna. En este sentido, la separación gráfica no hace sino destacar el último verso en el que la sumisión humana a una instancia superior se pone de relieve y en donde va implícita una visión del ser humano como ser equivocado, errado.

⁹⁶ Cfr. lo expuesto acerca del “stand-ard” en el cap. I de la 1ª parte.

En otro poema, "Church Militant", Davie critica la desconfianza moderna hacia el discurso religioso. En los versos uno y dos escribe: "In the day of the mustering of thine army, / thy people shall be willing" y, tras evocar la escena del reclutamiento, Davie concluye:

Always they all passed muster;
always they were triumphant.
Always, you would have it,
they were insincere or deluded.
(vv. 13-16)

Desde nuestro punto de vista, el último verso es posible una alusión a la interpretación freudiana de la religión como una ilusión⁹⁹. Davie, una vez más, opone modernidad a religión.

En "Levity", de igual modo, podemos encontrar lo que interpretamos como una velada crítica al psicoanálisis. Imaginándose un hombre que se dirige a sus pecados, escribe:

"Laïs, boy-prostitute, wife"
(he addresses them), "were we not
all on the side of Life?
(vv. 8-20)

Vemos no sólo la homofobia y la culpabilización de la homosexualidad, sino la velada crítica a la teoría psicoanalítica, según la cual el instinto sexual es una pulsión vital. En este sentido, el "were" (pretérito imperfecto de indicativo) sugiere una equivocación en el hablante. Esta negativización implícita de la conducta homosexual continúa en los versos siguientes:

The beam kicks: Lift-off Man,
no counterweight in the pan,

⁹⁹ Cfr. Sigmund Freud [1974:2961-2992].

no peise, no pondering, no
poise, no *avoirduois*,

no slug of comassionate lead
to weigh him saved or convicted,

soars into and over the sunrise.
The angels are all eyes.

(vv. 11-18)

Nótese cómo la oración gramatical iniciada en el verso once se extiende a lo largo de cinco versos. El sujeto ("Man, verso once"), no alcanza su verbo ("soars") hasta el verso diecisiete. Una serie de frases nominales con función de complementos circunstanciales, unida a la disposición binaria de los verbos, producen ese alargamiento que, a su vez, imita la sensación de alejamiento implícita en "soars". En este sentido, Davie resulta maestro una vez más: mientras la sintaxis evoca ligereza y ascensión vertical ascendente, el encabalgamiento presenta en preterición un movimiento descendente gracias a la gravedad. En este sentido, el contraste en la rima "Man"/"pan" va en paralelo al juego de afirmación/negación de los encabalgamientos. Especialmente notables son los versos trece y catorce, en donde la aliteración de los sonidos [p] y en menor medida [s] y el encabalgamiento ponen de relieve la idea de "peso". De esta manera, la conducta homosexual se presenta como frívola —casquivana, levemente demente— hasta el punto de que el "plano" (la medida, la ley) se ve como compasivo. Leyendo entre líneas, Davie critica la alteridad de una moral sexual distinta de la suya —presentada como grave, sesuda, recta, equilibrada— frente a la leve, frívola, casquivana y equivocada moral sexual ajena. Como en otras ocasiones, su punto de vista se presenta como el supremo:

Oh slender, eternally youthful!
Balloonist, what you have missed!

For there He is, steadily weighing
Your airy, your meightiest, saying.
(vv. 19-22)

Esta imagen del "ballonist" recuerda la de "Icarus" en "With the Grain" (cfr. supra) en donde se criticaban las grandes construcciones teóricas. Aquí, el "youthful" alude, interpretamos a la jovialidad y exaltación de la juventud en el mundo de la cultura *pop*. Davie ve en este cambio cultural una pérdida y así lo ha expresado en sus libros⁷.

En *To Scorch or Freeze*, esta pérdida es explícitamente la de lo sagrado, como, al principio de su carrera, veíamos en "Hawshead and Dachau in a Christmas Glass". De ahí el "For": Dios se presenta como una realidad a pesar de la increencia en El. Davie va incluso más lejos. En el último verso, la premodificación paralelística ("your" + adjetivo) de "saying" acentúa la presencia de la levedad en la conducta humana. Dado el contenido del poema, Dios se presenta como el gran ojo, la conciencia moral según la tradición judeocristiana, y la modernidad, en su forma de consagración de la libertad y pluralidad sexual, queda —implícitamente— condenada.

Otro aspecto de la modernidad que Davie critica es la ironía. La ironía —al ser una crítica del discurso en el seno mismo de éste— es vista por Davie, partidario de la *stregth*, como una debilidad. Así, escribe en "The Ironist":

Sacred? or sacrosant?
or sanotimonious, even?

⁷ Cfr. Cap. II de la 1ª parte.

suppose you chose these topics
(which, you will say, chose you),
hoping to escape
the debilitating scope
of your kind in your time and place:

irony.

(vv. 1-8)

Nótese como la palabra “irony” queda resaltada por la separación gráfica y por la unidad prosódica, al constituir ella misma una estrofa. Nótese, también, la presentación de lo otro como falso —el “you will say”—; que así, entre paréntesis y con “will”, se opone al discurso de Davie, presentado como objetivo. Nótese, por último, la negativización de la ironía hasta el punto de presentarla como una enfermedad, casi una epidemia. En este sentido Davie va más allá y la ironía se presenta —por yuxtaposición— como acto diabólico:

It is Lord Haw-haw speaking;
it is Mephistophilis speaking,
the syphilitic; it is
Germany speaking.

(vv. 9-12)

Semánticamente, el paralelismo sintáctico de los versos nueve y diez iguala a la risa con el diablo y, en los versos once y doce, con una enfermedad venérea y un país. En este sentido, cabe ver un reflejo de erotofobia y germanofobia por parte de Davie. Sumando todo, tenemos que la risa, la ironía, el sexo y Alemania se agrupan en un difuso mal al que se etiqueta como diablo. Como vemos, la negativización de la ironía difícilmente puede ser mayor. Siguiendo con este punto de vista, Davie dice de un “masterly ironist” que tiene “his dry wit / drying out / a sop of sentiment from / the cerements of the West” (vv. 16-18). La ironía, además del mal, es un signo de descomposición y asocia a la muerte. En este sentido cabe recordar el tono

funeral de *La Decadencia de Occidente* de Oswald Spengler. Davie, recalcando su punto de vista, concluye el poema con tres estrofas en las que la demonización de la ironía se hace patente. Hablando del ironista, escribe:

Lover of the mephitic,
of fog and stink,
his natural haunt the road by the chemicals plant,

his elegant strong suit
is tacit and total carnage:
the Devil's work, whose mark
(frivolity and distraction)
is on this page also

as on the best we can do.

(vv. 19-27)

Nótese como la verdad "dura" —el discurso fuerte, dogmático— se ve como central y *sumum bonum* y la crítica (el cuestionamiento representado por la ironía) como decadencia y mal. Además de la reaccionariedad de su posición, obsérvese cómo la valoración de lo rígido único, y cerrado, frente a lo abierto, flexible y plural refleja una visión androcéntrica y patriarcal de la historia¹⁰¹. En este sentido, creemos que una lectura feminista de Donald Davie resultaría sumamente ilustrativa. Por nuestra parte, señalemos que —una vez más— Davie ve la condición humana como condición caída, en la que se ve la obra del diablo. Así, el último verso se destaca y, dado el contenido de la estrofa formada por los versos 22-26, se resalta el enraizamiento humano en ese estado. Si a ello unimos lo dicho en "levity", vemos que Davie —acorde con la tradición Bíblica— percibe la existencia humana como una realidad negativa y esencialmente pecaminosa.

¹⁰¹ Cfr. Cap. I de la 1ª parte.

Prosiguiendo con la ironía, en "The Nosegay" Davie vuelve a criticarla.

Aquí se la asocia a la bisonñez de la adolescencia:

The roses of irony blossom
floridly on the trellis
of inexperience crossed with
a need for the fell and certain.
(vv. 1-4)

Nótese no sólo la negativización de la ironía al asociarla con la inexperience, sino, acorde con su lapidarismo (cf. "To a Brother in the Mystery") la presentación de la certeza como cruel. Fiel a ese lapidarismo, Davie relaciona la ironía con la lírica:

Seeing that irony is
the adolescent's defence,
"An end to irony!" means
death to most of our lyrics.
(vv. 5-8)

Vemos que la ironía se presenta —teniendo en cuenta lo dicho en la estrofa anterior— como la protección de un sujeto débil contra una verdad objetiva dura. De igual manera, la lírica —según lo expresado por Davie en *Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric*⁸—, no puede acceder —por subjetiva— a la verdad objetiva. De ahí la relación, en su subjetividad, de ironía y lírica. Frente a esta cualidad, Dios se presenta como la última instancia verdadera, la realidad objetiva suprema:

Lyrists may proclaim their
intermittent visions;
ironist, their protective
clothing; but the surgeon

of Islam and of Judah
makes His incisions
justly,
(vv. 25-32)

⁸ Cfr. Cap. III de 1ª parte.

Frente a la creación de realidad subjetiva (lirica) y la protección subjetiva de la realidad objetiva (ironía), Dios se presta como la instancia suprema y justa. De este modo, ironizar es casi —de algún modo— blasfemar. Recordando el inicio del poema en el que se compara la ironía a las rosas, Davie escribe:

Stepping along the Turl,
selecting a buttonhole
half mauve, half mustard-yellow,
what God and what men you mailign!
(vv. 33-36)

El rechazo a la ironía es, pues, bien patente.

En otro poema "David Dancing", hallamos otra crítica al psicoanálisis. A propósito de los sueños, Davie escribe:

For dreams, most dreams, are hell.
Sundry authorities
exhort us to "come to terms",
get used to out hells, distrust
the dull or brilliant daylight.
(vv. 6-10)

Nótese cómo los versos siete y ocho aluden a Freud en su *Interpretación de los Sueños* y, más ampliamente, a la teoría psicoanalítica. En este sentido, cabe señalar la mala interpretación de Davie del psicoanálisis. No se trata de desconfiar —como afirma— de la razón representada por la "daylight" del verso diez. Justamente el proceso psicoanalítico consiste en poner el yo (razón, control consciente) donde estuvo el ello (pulsión inconsciente). Cabe señalar, además, la generalización de lo particular: no

todos los sueños son sueños, pesadillas infernales. Davie malinterpreta a Freud: universaliza lo particular, y, sobre esa base, crea una falsa oposición entre psicoanálisis y razón¹⁰³. Manteniendo esta oposición, Davie identifica —implícitamente, por yuxtaposición— divinidad con razón. Así:

Neither to move nor console
David dances before
the Ark. And the Ark is not
the dance, but what the dance
honours and accedes to.
(vv. 11-15)

Una vez más, vemos el juego de preterición en el encabalgamiento en “not/the dance”, en el que se afirma negando, lo que, unido a los versos siguientes, pone de relieve el carácter metafísico de la danza. Hay un algo, más allá de ella, se dice. Implícitamente, pues, la divinidad se presenta como la razón suprema. De ahí que Davie concluya escribiendo:

Neither to move nor console
he dances, not in a dream
but exceptionally wakeful
in a recurrent morning.
(vv. 16-19)

Davie, así, opone el ser humano contemporáneo, lo “profano” e “irracional” del psicoanálisis, a lo sagrado superracional.

En otro poema, “Being Angry With God”, Davie niega el significado a los actos hechos desde la increencia. Tras reconocer del enfado que “It ties you in, like love” (v. 15), escribe: “Thanks to an undevout Muslim, / we recognize anger with God is / one more way to own Him” (vv. 16-18). Davie se refiere

¹⁰³ Cfr. los mecanismos distorsionadores en Cap. I de la 1ª parte.

aquí a un paquistaní que dijo al escritor de Trinidad V. S. Naipaul (v. 3): "Anger, yes. But God is God" (v. 1) y "God is not like people" (v. 4). Davie reconoce así que enfadarse con alguien es tenerlo en cuenta, poseerlo de alguna manera. Sin embargo, frente a este significado otorgado a un enfado hecho desde la religión, Davie niega significado a un enfado hecho desde fuera del cristianismo: "The ex-Christian exclaims: / "But my angers amount to something!" / It is not at all clear that they do," (vv. 19-21). El doble rasero y la parcialidad (alterización) quedan, a nuestro juicio, al descubierto.

Doble rasero también encontramos en "Woe Unto Thee!". Refiriéndose a los profetas bíblicos, Davie escribe:

Choked with the god, or blinded
by arrogance,
they were -by what right?- lifted
above being fair-minded.
(vv. 10-13)

Nótese cómo, a pesar de la interrogación del "by what right?", Davie acepta, por estar canonizadas la arrogancia profética y la no "fair-mindedness" de los profetas bíblicos. Obsérvese, asimismo, cómo esas mismas cualidades eran usadas por él como acusaciones a los profetas heterodoxos (por ejemplo cf. *beats* en "Pentecost" y ciertos poetas posteriores a 1945 en POD y AE). En un caso se acepta, al ser canónico, lo que en otro, al ser heterodoxo, se rechaza. La alterización de la que hemos hablado queda así al descubierto. Tanto es así que en "Woe Unto Thee", esa "no fair-mindedness" no sólo no se critica y acepta, sino que se justifica. La pregunta del verso doce: "by what right?" se responde al final del poema: "The nerve sings, and so long as / it

sings, presumptions calls for / no halter of compunction" (vv. 25-27). La aceptación de un dogma —el abrazado por Davie— justifica lo que de otro modo se censura. Lo importante, es, por lo tanto, la aceptación de un determinado esquema de creencias, no en última instancia, la discriminación entre esta o aquella cualidad.

Otro ejemplo de crítica a la contemporaneidad son los versos siguientes de "Kingship": "The sweat of honest labour is / too honest for our noses. / And of dishonest?" (vv. 15-17). Se presenta así a los contemporáneos como seres remilgados, afectados que —según se insinúa en la interrogación— presentan cierta connivencia con la deshonestidad.

Recapitulando, en *To Scorch or Freeze* se critican aspectos de modernidad como la ambición, el psicoanálisis, la pluralidad axiológica la ironía y con ella, la crítica y la autonomía de la razón. Estos rastros de la modernidad se consideran ya impíos, ya errados, ya malignos, ya diabólicos, ya blasfemos, o ya soberbios. La modernidad, en suma, es Satán, el adversario de la divinidad.

III.3.3.2. Análisis de dos poemas enteros

Para redondear este estudio de *To Scorch or Freeze*, vamos a analizar dos poemas enteros, el primero y el último del libro. El primero, "The Thirty-Ninth Psalm, Adapted", lo escogemos por haber sido incluido por el propio Davie en su antología *The New Oxford Book of Christian Verse* y el último: "If I

Take the Wings The Morning” por ser, una cita intertextual del propio poeta y, a la vez, de dos salmos bíblicos.

III.3.3.2.1. “The Thirty-ninth Psalm, Adapted”.

Davie adapta el salmo treinta y nueve, titulado “Depreciación del justo atribulado”, modificando unos aspectos y desarrollando otros. Por ejemplo, el “Quedé silencioso, mudo” (Ps. 39, 3) del texto bíblico se convierte en Davie en una autocrítica a su modo de vida. Así:

I said to myself: “That’s enough.
Your life-style is no model.
Keep quiet about it, and while
you’re about it, be less overt.
(vv. 1-4)

El silenciamiento, que en el salmo aparece sin causa explícita, se presenta aquí como fruto de un juicio negativo de su modo de vida. En esta adaptación, Davie va incluso más allá e, implícitamente, valora negativamente su escritura:

I held my tongue, I said nothing;
no, not comfortable words.
“Writing-block”, it’s called;
very discomfiting.
(vv. 5-8)

En el verso cinco, como vemos, hallamos la frase que más se aproxima al “Quedé silencioso, mudo” del texto-fuente. Aunque sin nexo, las “not comfortable words” parecen aludir a la estrofa anterior. Dado que a renglón seguido aparece una referencia a la escritura, creemos lícito interpretar

—avalados por el “very disconfiting”— que la práctica literaria se coloca en el centro de su estilo de vida y también se ve censurada.

A continuación, a una modificación sigue otra. El bíblico “del bien me abstuve, pero mi dolor se exacerbaba” (Ps. 39, 3) se convierte en:

Not that I had no feelings.
I was in a fever.
And while I seethed,
abruptly I found myself speaking:
(vv. 9-12)

El dolor se transforma aquí en fiebre y la abstención del bien, en abstención de la escritura —pese a tener sentimientos—. Por nuestra parte, creemos ver aquí una renuncia de Davie a la poesía lírica. Juzgada insuficiente en *Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric*, Davie renuncia a la escritura de la subjetividad en favor de una glosa de un texto preferentemente “objetivo”. Justamente, el verso siguiente “Lord, let me know my end” (v. 13) es una traducción literal del texto bíblico. Los tres versos que le suceden “and how long I have to live; / let me be sure / how long I have to Live” no son sino una repetición de la misma idea. Del mismo modo, la idea —la fugacidad humana— del presente en el texto bíblico, se repite en las estrofas siguientes convirtiéndose en casi un nihilismo:

One-finger you poured me;
what does it matter to you
to know my age last birthday?
Nobody's life has purpose.

Something is casting a shadow
on everything we do;
and in that shadow nothing,
nothing at all, comes true.
(vv. 17-24)

Nótese cómo la medida cronológica se presenta como un dedo en una copa y el tiempo como un líquido. Obsérvese también, el desajuste semántico de “to know my age last birthday”. Estamos ante un giro: la edad actual viene dada no por el presente, sino por el último cumpleaños. Se acentúa así la fugacidad del tiempo, y en ese fluir se enlaza con la imagen de líquido del verso diecisiete. Por su parte, el verso veinte es lapidario. Lo mismo puede decirse de la segunda estrofa citada: la rima en [u:] rompe la monotonía y, mediante el ritmo prosódico ligero —que connota alegría—, se resalta el contraste entre el contenido y su expresión. Por su parte, el nihilismo de la vida humana se ve continuado en los tres versos siguientes: “(we make a million, may be; / and who, not nobody but / who, gets to enjoy it?)” (vv. 25-27). El paréntesis da a esta reflexión el carácter de un aparte. Sin embargo, dada la insistente repetición de “who” y la interrogación, resulta incisivo. Dado el carácter retórico de la pregunta y la lítotes del “not nobody”, parece insinuarse la existencia de la sombra, mencionada en el verso veintiuno. La vida humana aparece así como una vanidad marcada por lo inefable de la misma. Frente a esta insuficiencia humana aparece, como en otros poemas, la divinidad:

Now, what's to be hoped for?
 Hope has to be fixed on you.
 Excuse me my comforting words
 in a tabloid column for crazies.
 (vv. 28-31)

Nótese cómo de nuevo (cfr. *supra*) la prensa se presenta especialmente como el dominio de la *dóxa*, opuesta a la *pará-dóxa* que es la divinidad: de ahí

el pedir perdón. Teniendo esto en cuenta, el bíblico “enmudezco, no abro mi boca, / porque tú eres el que obras” (Ps. 39, 10) se convierte en Davie en:

I held my tongue, and also
I discontinued my journals.
(They accumulated; who
in any event would read them?).
(vv. 32-35)

Obsérvese cómo la imagen de la prensa acumulada refleja el paso del tiempo y, por implicación, la fugacidad humana. Por otra parte, la pregunta —en donde el “who” se resalta por encabalgamiento— recuerda la de los versos 25-27 y, lo mismo que aquella, insinúa despiadadamente la vanidad de la actividad humana. Lo mismo que en los mencionados versos 25-27, el carácter de aparte dado por los paréntesis no hace sino poner de relieve la fugacidad; tenemos un discurso que resalta la fugacidad insertado en otro discurso que, por sí, ya pone de relieve dicha cualidad. En este sentido, al igual que en las estrofas anteriores, la divinidad es la instancia que suple (salva o redime) esta cualidad humana:

Now give me a chance. I am
burned up enough at your pleasure.
It is very well, we deserve it.
But shelved, not even with mothballs?
Hear my prayer, O Lord,

and please to consider my calling:
it commits me to squawking
and running off at the mouth.
(vv. 36-43)

La divinidad es, pues, a quien el ser humano se dirige pra poder superar la fugacidad y es la instancia rectora del devenir humano: de ahí el “I am / burned up enough at your pleasure” (vv. 36-37). Nótese cómo en el ver esa quema como merecida va implícita en la visión de la condición humana como

caída. Testimonio de la caída es también la polilla. En el texto bíblico leemos: “Tú corriges al hombre castigando la iniquidad, y consumes como la polilla, lo que es más querido” (Ps. 39, 12). En Davie el castigo parece ser la condición humana: “we deserve it!” (v. 38) y el “shelved”, por su parte, parece referirse a la mortalidad. Así, en otro poema “Attar of Roses” el cuerpo se presenta como caja. La ausencia de bolas de naftalina pone, una vez más, de relieve la vanidad y la nada del ser humano. De ahí la insistencia de la última estrofa en impetrar la escucha de la divinidad. A pesar de la mudez inicial, la consciencia de finitud es tan fuerte que provoca el dirigirse a esa estancia superior para superar la contradicción vida/muerte.

Recapitulando, poéticamente estamos ante un poema en el que Davie ha desarrollado en el eje paradigmático la idea de fugacidad mediante una cita de los salmos y ha desarrollado modificaciones a partir del texto bíblico. La adaptación la podemos considerar notable pues, manteniendo la concisión del original, presenta el mismo mensaje de la fugacidad mediante elementos del mundo moderno como pueden ser la prensa (“tabloids”, “journals”) o las bolas de naftalina y una técnica poética *modernist* típica del siglo veinte.

III.3.3.2.2. “If I Take The Wings Of The Morning”.

El título del poema está sacado del salmo ciento treinta y nueve. En la traducción de dicho salmo por Sir John Denham, incluida en la antología de Davie *The Psalms in English*, leemos: “If on the Morning's Wings I fly” (p. 174). El título funciona, aquí, como primer verso del poema, pues el verso uno —a

diferencia de lo usual— comienza en minúscula indicando no un cominezo sino un momento de un proceso. Así:

taking off at dawn
to circle *ultima thule*,

threading the splendours between
ice and pearl cloud clover.
(vv. 1-4)

Evocando el nombre que los romanos daban a la región ártica, Davie toma “wings” en sentido literal de alas de avión. Utiliza así el método *modernist* de lectura en movimiento: un elemento adquiere un nuevo significado al ser yuxtapuesto a otro. De la metáfora bíblica hemos pasado al avión y, más concretamente, a la ruta polar evocada en “England” de *Los Angeles Poems* y “Benedictus”, de *To Scorch or Freeze*. Los versos en ambos casos son idénticos: “splendour(s) between / ice and pearl cover”. Dado que en el salmo ciento treinta y nueve se hace referencia a la omnipresencia y omnipotencia de Dios, Davie, aquí como en “Benedictus”, ve en la inmensidad polar la manifestación de la divinidad. Así: “God is not only also / there, but signally there,” (vv. 5-6). La divinidad se hace allí presencia y esa presencia es presencia de un ser poderoso, pues Dios es:

who made the heavens skillfully,
who made the great lights
with a strong hand and a stremed-out arm,

who brought-forth clouds from the end of the world
and sent forth lightnings with rain
and out of His treasures high winds.
(vv. 57-12)

Como en el salmo ciento treinta y nueve, se canta la omnipotencia de Dios, aquí como creador de la naturaleza.

A continuación, Davie cambia de salmo y presenta una glosa del salmo ciento treinta y siete "By the rivers of Babylon":

When those who keep us in prison
ask of mirth in our hang-ups
with "Sing us a song of Zion",
what can we sing or say
under the mourning willows
of a common suffering in
the river-meadows of Babel?
(vv. 13-19)

En la glosa de Davie, la cautividad de Babilonia se hace presente en el elemento arbóreo -en vez de álamos, hay sauces llorones-, pero adquiere un matiz psicológico: se habla de complejos y sufrimientos. Teniendo en cuenta las estrofas precedentes, la condición humana, caída, se contrasta con la esplendorosa divinidad. En la estrofa siguiente, sin embargo, ésta aparece - implícitamente- como la dadora de palabras al ser humano:

It is our lingo utters, not we.
Our native tongue, our endowment,
determines what we can say.
And who endowed us?
(vv. 20-23)

Davie, como vemos, presenta al ser humano como hablado por su lenguaje, no como dueño del mismo. Choca, en un autor defensor del control racional, esta afirmación. Acto seguido, la sorpresa se mitiga: esta visión del lenguaje no es, como vemos, sino una manifestación de la supeditación del ser

humano a la divinidad. Mediante una políptote de “endow” y una interrogación retórica, Davie insinúa así que el lenguaje es un don de la divinidad. Hay un silogismo implícito:

A La lengua nos habla,

B La lengua es un don (divino)

Ergo

Dios dirige nuestra palabra y determina lo que podemos decir.

Siendo esto así, la conclusión del poema es lógica. Al ser humano no le queda sino volverse, en su lenguaje, hacia la divinidad:

Speak if you cannot sing.
Utter with appropriate shudders
the extremities of God's artic
where all the rivers are frozen,

and how the tempers our exile
with an undeserved planting of willows.
(vv. 24-29)

Respecto al significado de los versos 25-29, Davie dice en PN 88, 19:2
November-December 1992, p. 71:

The God that I'm speaking of is the God who rules this universe and therefore He is fearful. We are in His hands. He made the poles and He made the equator, and it is characteristic of Him to run to extremes of logical rigour;

hence, we may say, to scorch or freeze. So if we find Him placing us in a temperate zone, we should be very grateful, because we don't deserve it.

Una vez más, Davie presenta la divinidad como una instancia suprahumana y paradójica. Por otra parte, "willows" se hace eco del verso diecisiete. Aún así, en la zona templada hay dolor. Esto no es de extrañar, si, tenemos en cuenta que Davie en la página arriba citada dice que "The God that I talk about is the God of the Old Testament, Yahweh if you like. It is the God of Wrath".

Recapitulando, poéticamente estamos ante un poema en que se sueldan armoniosamente la experiencia personal del poema y las glosas de dos salmos diferentes y dos reflexiones personales. Todos los elementos confluyen en la oposición humanidad / divinidad y en la exaltación de esta última.

III.3.4. Valoración de *To Scorch or Freeze*

Aun a riesgo de ser repetitivos, insistimos en lo ya afirmado: *To Scorch or Freeze* representa, a nuestro juicio, la culminación de la trayectoria poética davieana. Coincidimos, por tanto, con Schmidt (1992: 2) cuando habla de "a formal and thematic culmination" y discrepamos de Brooks (1990: 656) cuando afirma que "*To Scorch or Freeze* is only one of the fifteen volumes of poetry that Davie has published in his lifetime... The... volume does not represent

Davie's accomplishment as a poet". El mismo Davie en *PN Review* 88, vol. 19 nº 2, November-December 1992, 71, lo reconoce implícitamente:

I now realise that *To Scorch or Freeze* is indeed my last, and not my latest, collection... I can't quite say it's what my whole career has been working up to, but I can't conceive of going any place else after, having done that.

En *To Scorch or Freeze*, las contradicciones internas se han resuelto. Gracias a la religión, ha asimilado a su modo las técnicas del *modernism* y la lucha interior ha dado paso a la dicotomía humanidad: fugacidad-vanidad-lo profano/divinidad: permanencia-plenitud-lo sagrado, siendo esta última instancia violenta y paradójica irrupción en la primera. Desde un punto de vista de la historia literaria, supone una renovación de la secular tradición inglesa de traducción y actualización de los salmos. El propio Davie, en la misma página de la publicación arriba citada, confiesa que "I am talking about the holy and I am measuring myself up against the great ancient Hebrew poet and the great traslators of him in English through the centuries".

No sólo los poemas son modernos por adaptar la técnica poética contemporánea del *modernism*, sino por estar llenos de referencias a elementos del mundo moderno. Así se mencionan la prensa, bolas de naftalina, ("The Thintrty-Ninth Psalm adapted"), la aviación ("Benedictus"), la guitarra eléctrica ("Sing Unto the Lord a New Song"), los atentados terroristas ("Vengeance is Mine, Saith the Lord"), los acorazados ("The Creature David"), la *Luftwaffe*, ("The Elect"), los seriales televisivos ("Crippling Serial"), un episodio del canibalismo en los Andes ("Cannibals"), la barra de desodorante ("Kingship"), los autocares, discotecas y coches ("Nashville mornings"). Davie,

pues, tanto en técnica como en elementos expresivos moderniza y actualiza los salmos; de aquí Houston (s.d. 53) que lo juzgue “a spirited attempt to force a meeting of traditional Judaeo-Christian theology and materialist contemporaneity”.

Estas cualidades positivas, no obstante, se ven empañadas por la alusividad, el sarcasmo, el fariseísmo y cierto trasfondo intransigente. Por alusividad entendemos la cualidad de aludir a un texto literario sin identificación previa. Dado que este texto —en este caso los salmos— es la base —el arquetipo— de los poemas, la no explicitación de la fuente —como en el caso de los *modernists*— puede causar dificultades a la hora de interpretar el texto. Como sarcasmo entendemos el humor negro que Davie despliega en poemas como “The Elect”, en donde los pilotos quemados se comparan a las pruebas bíblicas de los elegidos “as / gold in the furnace” (vv. 18-19) y de los que se dice que “The just die young, and are happy” (v. 30). En “The Nosegay”, por ejemplo, se dice que Dios despliega su “mordant wit” (v. 22) en los agonizantes. En este sentido, cabe señalar la alterización que supone censurar la ironía en *The Ironist* y juzgarla positivamente en el caso del escritor polaco Zbigniew Herbert: “an ironical attitude is one way of keeping one's dignity in a situation of impotence” (SE, 290).

Por fariseísmo entendemos la *holier-than-thou attitude* que permea el libro: Davie se presenta como prototipo del creyente y parece considerarse superior a los que no comparten sus creencias. De ahí el trasfondo intransigente de algunos poemas. De factura moderna, Davie critica en las

poesías de este libro realidades de la modernidad como el psicoanálisis, la pluralidad de valores, la liberalización sexual, la crítica (implícita en la ironía) y el escepticismo religioso. De aquí que, pese a la forma, el espíritu del libro sea antimoderno. Houston (s.d.: 53) detecta en el libro "tension between his open poetic forms and the dogmatic traditionalism of his content". Davie habla con la certeza de alguien que se sabe poseedor de la verdad. Se deja entrever que sólo hay un discurso válido (el suyo, el del dogma cristiano) del que todos los demás son extravíos. En esta actitud Davie deja traslucir su espíritu romántico: pese a la conclusión clásica de la forma, Davie añora el pasado teocéntrico de la cultura occidental, y, en esa añoranza, resulta profundamente romántico. En este sentido, resulta significativa la retroacción temporal de Davie: de los valores augústeos ha pasado a los bíblicos del Viejo Testamento, eliminando así cualquier resquicio de secularidad.

Pese a todo, el libro es destacable. Individualmente, supone, como hemos visto, la culminación de la carrera poética de Davie y, colectivamente, supone el más ambicioso intento llevado a cabo en la literatura en inglés del siglo XX de modernizar y renovar una secular tradición de actualización y traducción de los salmos de David.

III.4. *UNCOLLECTED POEMS* (1990)

Uncollected Poems es el último poemario publicado en vida por Donald Davie. Poéticamente, viene a ser una primera coda a su obra. En la prosodia, tras el culmen de *To Scorch or Freeze*, Davie mantiene en él el predominio de metros cortos (trímetro, tetrametro), pero se aleja del *modernism*. En cuanto al contenido, en varios poemas defiende la concepción lapidaria de la poesía, si bien, a diferencia de su primera etapa, el tono es más bien sereno. Desde el punto de vista estilístico, tenemos la novedad de hallar poemas a ritmo de canción. A excepción de estas composiciones, tanto a nivel formal como de contenido, *Uncollected Poems* no aporta nada nuevo a la obra de Davie. Como prueba de ello vamos a analizar algunos poemas de la colección.

Comenzamos por los poemas a ritmo de canción. “By the Road to Upper Midhope” tiene ese carácter debido a la brevedad de sus versos (siete u ocho sílabas) y a la fuerte repetición (fonética, léxica, sintáctica) que hallamos. La estructura de las cinco estrofas es la siguiente: dos versos rimados, referidos al maíz, el trigo, o la cebada con dos oraciones gramaticales simples (SVO) y un verso (el tercero, a excepción de la cuarta estrofa) que es “The sweetest hour that e’er I spent”. El cuarto verso rima con los versos uno y dos y, a excepción de la estrofa tercera, cuenta con el verbo “were”. Como vemos, la fuerte repetición le imprime un ritmo *cantabile* a la composición. La cuarta estrofa se presenta como una ligera *variatio* con respecto a las demás. Sintácticamente —gracias quizá a la experiencia de *To Scorch or Freeze*— Davie hace uso del irracionalismo poético del folklore. El mundo vegetal se

relaciona —mediante yuxtaposición— con el amor. Así, el juego amoroso queda reflejado en un juego vegetal de contrarios: la cizaña hace crecer el maíz (vv. 1-2, v. 13-14), las amapolas (vv. 5, 17), los vientos desnudan el montón de cebada (vv. 6, 18) y el trigo de invierno va mal (vv. 9-10).

En cuanto a la estructura interna del poema, la estrofa cuarta supone el clímax: la asociación de elementos naturales con la vida del poeta, hasta ahora sólo esbozada mediante yuxtaposición, encuentra ahora su plena articulación. La *variatio* sintáctica cobra así una relevancia estructural y semántica. La estrofa es la siguiente:

Tares make the corn to thrive,
choked the more, the more alive.
The sportive hours that I have spent
Made corn and tares alike revive.
(vv. 13-16)

La unión de contrarios alcanza aquí su máxima expresión. A la oposición cizaña/maíz se le superpone la oposición humano (poeta) / vegetal, armonizándose ambas en una suerte de oxímoron poético: es el poeta el que supera las contradicciones y las anula. El mundo humano y el vegetal se dan así la mano. En la quinta estrofa se concreta este mensaje y aprendemos que esa unión de contrarios tiene un carácter sexual:

Poppies make the corn to grow,
winds strip the barley-mow.
The sweetest hours that e'er I spent
Were spent among the lassies O.
(vv. 17-20)

La unión masculino-femenino, siguiendo un motivo tradicional, se asocia a la fecundidad natural. Lingüísticamente, destaca el giro escocés de “among”

por “among” y el diminutivo de “lassies” para referirse a la juventud femenina. Con ello, Davie da a su composición un aire de balada tradicional, que —si tenemos en cuenta el título “By the Road to Upper Midhope”— tiene cierto carácter simbólico.

Otro poema con ritmo de canción es “Dule of a Dewsbury Matron”. El aire de canción viene dado por la repetición, con variaciones, de la frase *Whistle and I'll come to thee*, así, con carcaísmo y en cursiva, al final de cada estrofa. Esta frase adquiere así el carácter de estribillo, carácter -además- reforzado gráficamente por la letra cursiva. Otra característica que le imprime ritmo de canción es la rima, unida a la brevedad de los versos (de siete u ocho sílabas). En este sentido, cabe destacar que Davie -como Pound en ocasiones- agrupa, en secuencias separadas gráficamente, los elementos del interior de un verso, como para marcar *el tempo* musical. Así:

Why should we defer, our joys
while we may the fruits, of love
Let us, lad to let us prove!
Whistle and I'll come to Thee, my lad.
(vv. 1-4)

En Davie, esta especialización interna del verso constituye una innovación y, lo mismo que el uso de la yuxtaposición de elementos naturales/humanos en “By the Road to Upper Midhope”, creemos que esto ha sido posible gracias a la plena asimilación del *modernism*, respetuosa la sintaxis, de que Davie ha hecho gala en *To Scorch or Freeze*.

Sin llegar a esta cantabilidad, otras composiciones de *Uncollected Poems* que —por su estructura prosódica y sencillez semántica—, tienen cierto aire de canción son “Black Hoyden”, “The Right Lads”, “On a Proposed Celebration of Ezra Pound” y, en la sección “Goodbye to the USA”, “West Virginia's Auburn”.

Veremos ahora brevemente algunos poemas en los que Davie defiende su concepción lapidaria de la escritura. En “North & South”, dedicado a “Emily Grosholz, who asked about metre” Davie asocia metro a Norte. Así, leemos: “Emily, you were sick / Of Arctic computations” (vv. 1-2), “Emily... Persephone! / You see breath wreath on the cold / Air of an arctic morning” (vv. 31-33), o “... Emily, I can only / Enter a plea for the north” (vv. 51-52). Al igual que en *TTC*, Davie asocia la medida al Septentrión y, como a lo largo de su obra, relaciona la poesía con la escultura.

Enjoy the lovely fibs,
But nosing the veins of the clay
Deep under the uttered fictions
Chambered and tunneled for: breath
under the modelling thumb.

Breath, the sculpting of that!
Not synaesthesia, not
Spectacular mental pictures,
Not fables, not generous maxims.
Is this what you'd be at?

(vv. 16-25)

En este pasaje vemos como Davie reitera, mediante su calificación de “uttered fictions”, su visión de la prosodia como un esquema nocional (UB, 124). La prosodia es la escultura del aire. Davie parece hacerse de eco de Pound (1979: 178) en *ABC of Reading*, cuando dice que “rhythm is a form cut

into TIME". Davie, en los versos siguientes, reafirma su postura conocida aceptación de las máximas y rechazo a aspectos del *modernism* sinestesia, los "spectacular mental pictures" y mythos. Esa parquedad hace que lo que quede sea el "thumb", entendido por éste "a trembling rule of thumb" (v. 30). Como dice en SEP, 246 ("Pound and 'The Exile'") "Rules of thumb are the only rules there are, in the atelier. But experience has taught me that this is the rule of thumb that can be most profitably proposed and acted upon".

La prosodia, así, adquiere un tinte mecánico, casi matemático:

If we would learn to scan
We have to be exact;
Indeed, Newtonian.
The syllable's breath at the mercy
Of Apollonian measure...

Prosody has been thought
Also a science, and
A baffling one; for what
kind habitat is built on
The count and crimp of breath?
(vv. 41-50)

Davie vuelve así al principio, aunque —como vemos— serenamente. Defiende el logos —aquí equivalente a metro—, el orden frente al desorden. El logos es un metro ideal. Eso es, junto con la serenidad de tono, lo que nos revela que estamos ante el Davie de la tercera etapa. Más que insistir en una forma concreta, se insiste en un esquema abstracto, en una idea, aquí el poema prosódico.

Relacionado con este poema encontramos la composición "Articulacy. Hints from the Koran". Davie, que ya en *To Scorch or Freeze* ("The Nosegay")

hablaba de “the God / of Islam and of Judah”, continúa aquí la identificación escritura = Escritura realizada en dicho volumen. Ahora un aspecto próximo a la prosodia, la elocución, adquiere toda su dimensión sagrada. Fiel a su visión, Davie insiste en la articulación y en la asociación de la lectoescritura a una estructura dura. Aquí las sílabas se comparan a los huesos:

First lesson: Don't
get ahead of yourself, don't gabble.
For a pell-mell of syllables is
that what it means to assemble,
as when the assembled our bones
like the articulated members of a saying?
(vv. 1-6)

Del mismo modo, Davie celebra las consonantes —los fonemas duros— como el *summum* musical:

When the Writ runs into
consonantal crackle,
cacophonies, crackle with it.
This is the most of music:
thorn-hedges set round orchards.
(vv. 24-28)

En su celebración de las cacofonías, vemos cómo su exaltación de la dureza raya en la crueldad, aquí representada por el solecismo estético. Fiel a sí mismo, Davie parece mantener su consejo a Charles Tomlinson (“To a Brother in the Mystery”): “ The medium is... / ... the stuff / Of mountains; cruel, obdurate, rough.” (vv. 55-57).

Del mismo modo, leal a sí mismo, Davie nos da las claves de su alusividad. Su público comprende esas latencias. Así:

Next imagine yourself
the priviled herald to
your chosen, not

chance-met companions;
with whom there is much that can be
taken for granted, since
they know all that you tell them,
though in an inferior fashion.

(vv. 16-23)

Ese público resulta ser los elegidos del poeta. Davie transfiere así a la literatura -a *su* literatura- el carácter de "a gattered Church" de los *Dissenters*¹⁰⁴. El encabalgamiento "not/chance-met" pone de relieve la noción de elección mediante el ya conocido juego de afirmación (aquí prosódica) / negación (sintáctica). Ha habido, una transferencia de sacralidad electiva de *chapel* a la Escritura. En este sentido, cabe recordar las tres primeras estrofas del poema "The Elect" de *To Scorch or Freeze*, aplicables a los dissenters:

In their conventicles
stone-built or notional
they have withdrawn
from the life of the nation, or
have been excluded from it.

Strident, unaccommodating,
inelegant, sometimes smug,
they have despaired, and exchange
their Hosannas with each other.

An enclosed subculture,
they speak of such a one,
no one has heard of, as
a guide to their devotions.

(vv. 1-13)

En dichos versos se destaca la noción de orgullosa reclusión, noción que se mantiene en el texto del poema que analizamos. No obstante, nótese la *holier than thou altitude* implícita en el "inferior fashion".

¹⁰⁴ cfr. transferencia de sacralidad en Cap. I de la 1ª parte.

En este contexto transferencia de sacralidad, la elocución se reviste de santidad:

Last (this not often attained)
you imagine yourself the speaker
of what He divulged through angels.
So holy the act of reciting.
(vv. 53-56)

Como vemos, el logos prosódico equivale a Verbo. La elocución alcanza su canonización en ambos sentidos de la palabra. De ahí que Davie escriba:

These are not prescriptions
on how to wow an audience,
but to diaphragm and pharynx
and parts more inward, how to
give body to the unbodied.
(vv. 57-61)

La elocución se revela así al carácter de epifanía. De ahí la propiedad del recurso al Corán, ya que para el Islam Corán (*Qur'an* = lectura), es la lectura por excelencia y es uno de los arquetipos de Dios. La idea prosódica se transforma así, canonizada, en arquetipo divino. Por ello, la recta lectura adquiere un valor litúrgico: es un ritual de actualización del Verbo¹⁰⁵. Por ello Davie concluye el poema diciendo: "The act of reciting, however, / generates faith, done rightly" (vv. 74-75). Nótese, en este sentido, su alterización. Si en SEP, 53 criticaba al postulado simbolista *res sunt consequentia verbum*, ahora él mismo parece suscribir tal afirmación. Una vez más, queda manifiesto que su postura es ideológica (defensa del medio y su axiología vertical) y no, como pudiera parecer, estética.

¹⁰⁵ Cfr. poema como liturgia en lapidarismo, Cap. I de 1ª parte.

En otros poemas, Davie reitera la defensa de su concepción lapidaria de la poesía. En "Northern Metres". Davie habla de "Their and our preference for / The overtly neat and tidy" (vv. 5-6) y afirma taxativamente "we have to be so overt!" (v. 7). Una vez más, Davie rechaza el hermetismo y la metaforicidad de gran parte de la poesía del siglo veinte. Critica, de nuevo, el simbolismo, refiriéndose a "the bold / cypress of the swamplands" (vv. 20-21) y ve en él "a symbol / Of rationality taunted" (vv. 23-24). El símbolo - no el objetivado, suponemos- es visto por Davie como una mofa de la razón. En ese sentido, ve en él una degradación: "Symbols brake at best / A puttering sort of logic" (vv. 25-26). Davie relaciona simbolismo con debilidad y pasividad, frente al "strong sense"¹⁰⁶. De ahí su negativización: "Pitiful understanding / will not disperse that stench, / Not tidy meters quench it" (vv. 31-33). Frente a ello, el discurso directo se ve como "cedar, a cedarn fragrance" (v. 35). Nótese, en este sentido, el relativismo cultural de Davie. En culturas como la china, por ejemplo, es el discurso directo el que es considerado, rudo y basto. Véase para ello la obra del profesor François Julien *Confucius face a Socrate: Strategies du sens en Chine, en Grece*. Paris: Bernard Grasset, 1995.

En esta misma línea antisimbolista, Davie critica gran parte de la poesía del *modernism* y la modernidad en "At the Café Parnasse". El título ya hace pensar en la intelectualidad parisina del siglo XX (recuérdese a Sartre y Simone de Beauvoir en el Café de Flore). Davie ve en ellos una manifestación

¹⁰⁶ Cfr. Cap. I de 1ª parte y Cap. I de 2ª parte.

del narcisismo: "Ah Narcissus, ah / Dreamboat of self!" (vv. 9-10) y una ilusión egoísta. Davie asocia narcisismo con utopía:

*Perfection of the noon...
The waterfront Café
Parnasse safe harbours him, the smoke
Circling straight upward from his cigarette
(Always the same brand, with that special tang,
The Unfulfillable).*

(vv. 12-17)

Nótese la mayúscula inicial de este último verso. La utopía aparece presentada como algo divino. Nótese, asimismo, el carácter irónico del texto: los modernos aparecen como utópicos ilusos, no sólo como narcisos. Continuando con esta crítica, Davie asocia el versolibrismo con el narcisismo: "Ah, free verse... / A scion of Narcissus, that one was!" (vv. 32-33). Recuérdese lo escrito por él en TTC 151-152 y respecto a la forma abierta americana¹⁰⁷. Davie confunde subjetividad con egoísmo. Del mismo modo, Davie presenta la libertad como un engaño y habla de "the dense, secure delusions / of liberty" (vv. 37-38).

Esta incompreensión de la modernidad se continúa en "Mustered into the Avant-Garde". En el poema se presenta la Vanguardia como discurso inarticulado: "old mumbler" (v. 2), cambiante y fruto de una soberbia aristocrática: "haughty reclusive / Master of the opal?" (vv. 3-4). Frente a ellos, Davie opone su "being clear" (v. 7) y "making it seem as easy / As I can manage!" (vv. 8-9). Se ve la poesía vanguardista como pesada: "with your plod-a-clollop!" (v. 14) e ilusoria: "You, phantom-like over the flanking / Hills

¹⁰⁷ cfr. Cap. II de la 1ª parte.

where the enemy isn't?" (vv. 17-18) y caótica: "And you, who appear in mid-column/suddenly, here, and disorder / The main line of march" (vv. 19-21). Como vemos, Davie critica todo orden que no sea racional y lineal. Para Davie esta poesía -como decía en AE, 128 - no es sólida. Así, dice de "Captain Phantom" (v. 24):

Look how he droops in the saddle!
See how the twitching and turning
To note who's in front and behind
Attenuates Colonel Driver!

(vv. 27-30)

Para nuestro autor, tal como escribió en POD y AD, la poesía está "encumbered with all our / Humanity, no less" (vv. 32-33). Nótese cómo el encabalgamiento pone de relieve esta noción y, a su vez, cómo Davie se muestra incapaz de comprender los presupuestos filosóficos y hasta políticos —illogicismo, crítica del logos— subyacentes a la poesía vanguardista y del orden socioeconómico imperante.

En su lugar, Davie insiste en "responsibility" (v. 36) y, haciéndose eco de Pound, escribe que "these are the antennae" (v. 37) y, citándose a sí mismo ("Norfolk", en *The Shires*):

The whole damned army depends on
Them to know where it's going.
William Pitt and the Duke of
Wellington depended
For their intelligence on
a coterie at Racedown:
Coleridge and Southey! Wordsworth!

(vv. 38-44)

Una vez más, Davie defiende el prosaísmo, la in-distinción entre el lenguaje prosaico con valor de aserto proposicional y el lenguaje poético. De

ahí el valor de la poesía como lugar, espacio, en donde el lenguaje se depura y “endurece” para hacerse servible a la comunidad.

Del mismo modo, en “Sculptures in Hungary” Davie reitera su defensa de las latencias. Así, leemos de un escultor húngaro que:

The closed still forms wear from his classic chisel
A smile like an enigmatic property,

But his hid nothing: human, it deserved
Better that I could rise to, when he spoke

Of the unfinished as a form of art,
Fragments entire. Not womanhood but through

Each woman's nub of breast and belly, stone
Spoke from a polished torso in the corner.
(vv. 11-18)

Las latencias, lo inacabado, se manifiestan —como en la poesía de Davie— en formas cerradas (“closed still forms”). Lo abstracto (“womanhood”) se manifiesta (cfr. nota a “With the Grain”) al hacerse concreto (“through / each woman's nub of breast and belly”). Estos principios, como hemos visto, rigen la poética de Davie. Típico de esta su tercera etapa, Davie concluye el poema con una alusión al carácter ideal de ese modelo latente:

He spoke through smile. His hands braced up the air
Poising ideal objects. The matrix

Adheres a little, Istrian nor Carraran,
Not of local nor race but meaning, 'broken'.
(vv. 31-34)

La matriz, el origen, bien puede ser ese “ideal object” que está roto. La incompletud se eleva así a idea. Análogo carácter tiene “On generous Lines”, en donde el título juega con el doble significado de “line”, verso y línea. Tras ponderar las curvas de una jarra hanoveriana, Davie afirma que la gracia del diseño manifiesta: “a victory hypochondriac like ours, Achieved against all odds / By battening on them, clouping down, provoking” (vv. 13-15). Una vez más, Davie vuelve a la concepción del poema como lucha, como conflicto contra las tendencias naturales, “against the grain”. Del mismo modo, el poema “Sounds of a Devon Village”, acaba recordado la etimología de “*silva*: a thescarus of / Words and phrases is an unlikely meaning / *Silva* had, once.” (vv. 1-3). Allí se nos dice que la vocación del hombre es —en cuanto a “sorter of noises”, ordenador del caos mediante el logos—: “Woods, and to clear them, was that not his vocation; / Then to restore as windbreak, and plantation?” (vv. 7-8). La palabra —logos— es el instrumento de lucha contra el caos. Por él, el mundo se convierte en tal, en cosmos; de ahí la prosodia como escultura. En este sentido, Davie en “Two Widows in Taskent”, defiende la poesía como algo objetivo, no subjetivo. Así:

In, of all places, Tashkent
 They were reading Keats; and were wrong
 Poets are always wrong:
 'Each word is a self-confession.
 True; but not to the point.

(vv. 1-6)

Davie rechaza la concepción personal, confesional de la literatura. Frente a ella, Davie defiende de la concepción eliotiana del texto literario como un espacio impersonal en donde se dialoga con la tradición. Así:

To the point is how
It (his poem) measures
Up to, takes note of, departs from
Ovid or Dante. Ladies,
This is where he departs from
You, and you cannot abide it.
(vv. 7-12)

Nótese cómo la acumulación de preposiciones pone de relieve el movimiento del texto en relación a un punto central —gracias al encabalgamiento que lo resalta— que es la tradición. Lo que no se soporta, insiste Davie —de ahí su chanza— es la no subjetivación de la literatura.

Vista ya la defensa de la concepción lapidaria del poema y antes de pasar a analizar poemas de la sección "Goodbye to the USA" cabe decir que, en cuanto al poema como lápida conmemorativa Davie también es fiel a sí mismo en *Uncollected Poems*. Así, se recuerda la Segunda Guerra Mundial y la de Las Malvinas en "Reminded of Bugainville", se evoca a Mandelstam en "The Scythian Charioteers", a su madre en "Mother", a Pound en "To a Bad Poet", a su esposa en "Revenge for Love" y "1945", al músico inglés Gurney en "Garland for Ivor Gurney", a Horacio (prosódicamente) en "Wombnell on Strike", al caballo en "Equestrian Sestina" y a George Whitefield en "Homage to George Whitefield".

En la sección "Goodbye to the USA", por su parte, Davie recuerda a Hilda Doolittle en "H.D.", a Kenneth Millar en "Alzheimer's Disease", a Andrew Lytle en "The University of the South", o a ¿Allen Tate? en "To an American classicist!" y critica, en "Through Bifocals" el urbanismo moderno como lo hizo en "Townsend" y, como en *A Sequence for Francis Parkman*, Davie evoca el pasado indio de Estados Unidos en "Sunday Morning". En dicho poema, por ejemplo, leemos:

No point in looking. The
 Comanche were
A terror on this trail, the
Cimarron Cut-off.
(vv. 1-4)

Del mismo modo, ya familiar, la geografía nos lleva a la historia, una historia, como aquí, de caída:

Cimarron, much reached for.
But here, few memories...

Such as they have, they would
 Sooner forget.
The past of this spread of land
Does no credit: twice
Or many times evicted,
Cherokee, Choctaw, Chickasaw
Here were dispossessed
One more, more brutally yet.
(vv. 39-48)

La caída es aquí una caída histórica de unas naciones en concreto. Si en "A Sequence for Francis Parkman" Davie recordaba el holocausto indio, ahora, a diferencia de entonces, generaliza ese pasado. La caída se hace extensiva a toda la humanidad:

'Landscape of peace and love';
 And as construed
In the Chickasaw tongue? Who wonders?

Under whose past is there not
Greed, and injustice?
(vv. 49-53)

El lenguaje resulta aquí irónico, pero —típico de su tercera etapa— Davie, merced al cristianismo, acepta la caída. Si en la estrofa primera recuerda el servicio dominical, ahora, refiriéndose a él, dice que “We took / Nevertheless the blessing / Of the unjust at worship” (vv. 53-55). Los injustos —los blancos— ofrecen su plegaria. Así, es la religión, la que le permite aceptar esa situación:

Over
The black-top streeting miles
Of the panhandle of
Oklahoma, the heart hawks,
Remembering, baffled but
Convinced of benefits.
(vv. 59-61)

El mango se refiere al saliente del mapa del estado de Oklahoma, y el “hawk” al pregón —la denuncia— que supone los topónimos indios. Así lo físico, se ve superado, reconciliado en lo metafísico-sagrado.

En “Savannah” Davie reitera otra de sus imágenes: la racionalidad expresada en estructuras geométricas lineales. La ciudad costera de Georgia es calificada de “a pretty, rational city” (v. 9). Fiel a su gusto por la dureza, Davie ve en el urbanismo de la ciudad un tinte de agresividad:

None so murderous as geometers.
Quadrant, ellipse, short avenues beget
Under their shade-trees furies:
Claymore and bayonet.
(vv. 13-16)

Las formas geométricas —en sus artistas— son vistas como objetos cortantes. Sin embargo, esa agresividad se asocia con “that solemn thought: the civic” (v. 20). Implícitamente, como hemos visto, lo cívico resulta de “asesinar” lo subjetivo (cfr. supra, “Seeing Her Leave” en *In The Stopping Train and Other Poems*). De igual modo:

It is his act of mind we walk about in
It is as one frequents a poem, gladly:
The reek of the initial
Implosion guarantees stilness.
(vv. 25-28)

Es decir, es la violencia inicial —el hacer cosmos del caos— la que permite crear un espacio mental ordenado y tranquilo. Esta concepción, como sabemos, es característica de Davie.

Otra concepción que Davie sigue atacando es la del poema abierto del *modernism*. En “Recollection of George Oppen in a letter to an English Friend”. Davie llega a lo que a nuestro juicio es un humor negro. Identificando inarticulación física con prosódica, escribe:

And on that level, ours, Poetic Justice
I swear made her appearance in a toga.
Alzheimer's, yes - the diagnosis was
all very well, but surely George's dealings
with language had for years anticipated,
almost provoked, the visitation? Such
pains as he had been at - in verse, in prose,
in conversation - to subvert, discount,
derange articulation. Destiny
strikes, and for months before he dies
he's inarticulate. A hideous justice.
(vv. 24-34)

A nuestro juicio, ver justicia poética en una enfermedad supone, no solo confundir el plano literal (cuerpo) con el metafórico (estilo), sino una manifestación de sadismo.

Hablado *ad hominem*, Davie rechaza la poética de Oppen:

Pathfinder, though? Trailblazer?
Never for me, threading the roaring dells
and snapping branches of more
inspirations, aspirations, habits
held up to the weak light, scowled at. Not a bit
of help to me was George, or George's writing;
through he achieved his startling pignancies,
I distrusted them, distrust them still.
(vv. 60-67)

Davie, como en "Zukovsky's A", de *The Battered Wife and Other Poems* (cfr. supra), reitera su rechazo a la poética más radical del *modernism* americano.

Recapitulando lo expuesto, vemos que *Uncollected Poems* no es sino una coda a la obra poética de Davie. A excepción de dos poemas a ritmo de canción, no aporta nada nuevo, ni formamente ni en cuanto al contenido. Supone, más bien, un retorno al comienzo —a la defensa del lapidarismo— sin la violencia asertiva de los inicios. *Uncollected Poems* es, en suma, un discreto y circular colofón a la trayectoria de Davie como poeta.

III.5. POEMS & MELODRAMAS (1996)

Poems & Melodramas es el libro póstumo de Donald Davie. Supone, en lo poético, la segunda y definitiva coda a su obra. Dividido en dos partes netamente definidas, los *Poems* son, en su mayoría, prolongación de *To Scorch or Freeze*: meditaciones teológicas de exaltación de la divinidad. Se diferencian, sin embargo, de esta obra en su factura poética: no hallamos aquí *modernism* e intercalación de citas, sino un método de composición tradicional y observancia de metro y rima. Por lo que a los *Melodramas* respecta, suponen en cuanto a género, una novedad en la trayectoria poética de Davie. La poesía no lírica de *To Scorch or Freeze* se transforma en poesía dramática, produciendo obras de teatro en las que la acción viene dada no por hechos, sino por el contenido del parlamento de los personajes. Fiel a su "sense / of 'saying', meaning an event"¹⁰⁸, los *melodramas* son obras de teatro leído que formalmente hablando, constituyen la consumación de la concepción impersonal de la poesía. En lo tocante a su contenido, sin embargo, no suponen novedad alguna: hay en ellos sentido de pérdida —de empresa fracasada— y defensa del clasicismo poético. Una vez caracterizado el libro, pasamos a analizar someramente cada una de sus partes.

¹⁰⁸ "Tiger at the Movie-Show" (vv. 13-14), *Poems & Melodramas*, p. 28.

III.5.1. *Poems*

Excepción hecha de “Tiger at the Movie-Show” (poema escrito en 1949 y comentado en I.1 de esta parte) en el que defiende el clasicismo, las composiciones de *Poems* pueden clasificarse en dos grupos: 1) Reflexiones personales; 2) Meditaciones teológicas. El segundo grupo constituye la mayoría de la sección; el primero está formado por los poemas que, a continuación analizamos.

III.5.1.1. Reflexiones personales.

El primer grupo de poemas de *Poems*, son reflexiones personales: evocaciones biográficas o exposiciones de su concepción clásica de la literatura. Comenzamos por estas últimas. En “Bits and Pieces” el clasicismo se asocia a la armonía y al control emocional —“Harmonious first and last / a classical composure” (vv. 1-2)— como características del verso (v. 4). Otras cualidades que se le atribuyen son severidad (v. 8) y organicidad, frente al fragmentarismo —“bits here and pieces there / knocked together” (vv. 6-7) y la perspicacia— “clear-eyed accommodations” (v. 10). En “The Knave of Hearts” el sentimiento, representado por la sota de corazones, se declara imposible y se ve sometido al control racional, cuyo emblema es el as de espadas:

Seductive magic of the Knave of Hearts,
Lovely and winning, but impossible...
He cannot trump the Ace of deadly Spades:
A rule in our game and in his as well.
(vv. 9-12)

El último verso supone la ya conocida y comentada posición davieana de aplicar al arte las leyes de la vida y de reducir ésta a razón. En esta línea neoclásica, Davie evoca el renacimiento y dice del escritor hindú Vikram Seth, a quien va dedicado el poema, que “He speaks for a culture where the courtesan / Is the honoured exponent of more than one of the arts” (vv. 3-4).

Análogo punto de vista hallamos en “Thomas and Emma”, titulado así en recuerdo de Thomas Hardy y su esposa. En dicho poema Davie reitera su visión negativa de la democratización de la cultura:

A levelled, levelling culture leaves no room
For amorous or other compliment.
Analogy and allusion are ruled out;
Our happiness can have no monument.
(vv. 5-8)

Una cultura democrática, se dice, considerar hostil el cumplido y el requiebro, posiblemente por no acatar el medio. El medio, como sabemos, proporciona puntos de referencia a los que remiten la hipérbole, la analogía o la alusión, figuras empleadas en los cumplidos. Si bien dichos cumplidos en la estrofa siguiente (3ª) se consideran “hyperboles” (v. 12) y una cultura que prescinda de ellas “truthful” (v. 11), el poeta afirma la veracidad de dichos recursos literarios: “Hyperbole / analogy, allusion / Build up what is no lie, although so wishful: / Conspiratorial, conjugal collusion.” (vv. 14-16). Dichas figuras retóricas, pues, no son falacias, sino imágenes —tra-ducciones— de la realidad. En otro poema, “The Bent”, Davie habla de su relación con la vanguardia. No obstante, por haber sido dicho poema analizado en *The Battered Wife and Other Poems*, no lo comentaremos aquí.

En otros poemas Davie evoca episodios biográficos. De su propia vida recuerda a su novia rusa en "The Lost Bride" —el poema se subtitula "(Arkhangelsk, 1943)"— y su torpeza al bailar con ella. En "To C.T." nuestro poeta reconoce semejanzas y diferencias con el poeta Charles Tomlinson. Las semejanzas constituyen "a common style, / Disconcertingly similar / From your hand and from mine" (vv. 8-10). Las diferencias vienen dadas por los objetivos "at your hand and mine / The style serves a different end?" (vv. 13-14)— y por la cosmovisión: "Our gods / Cannot be reconciled" (vv. 17-18). Otro poeta que Davie evoca es Edward Thomas, a cuyo final va dedicado el poema "To a Staffordshireman, from a Devon Villa", en donde también se recuerda la vida del poeta y compositor Gurney (vv. 13-15). La composición trata de la guerra, de la que se dice que "prefigures our perdition" (v. 17) y que es "therapy" que "can manage a remission / In a woe that, once the armistice lets it loose, / Drives the sufferer out of civic use" (vv. 18-20)¹⁰⁹. Todo ello le lleva a nuestro poeta a reflexionar sobre la relación entre arte (clásico) y realidad a la hora de expresar el horror:

Clipped or ornate,
 Horatian diction cannot mitigate
 Horrors reserved to crown a later date.
 Horace was shrewed, but knew of nothing fit
 For Edward Thomas's death or the manner of it.
 (vv. 23-26)

¹⁰⁹ Nótese el trasfondo sadomasoquista de esta afirmación.

Por un lado, el arte clásico no se ajusta a la realidad en estos casos; por otro, es incapaz de amortiguarla. En cualquier caso se afirma que, *in extremis*, la realidad supera al arte.

En "Two Intercepted Letters" Davie recuerda a Larkin mediante dos cartas supuestamente interceptadas. En la primera, el papel impreso se contrapone a la pizarra como forma de mortalidad "Injurious print / Outlasts all slate" (vv. 11-12) y, en la segunda, aparece la escritura como un "ghoulish ghastly business" (v. 1) —nótese la aliteración de [g—l]— en el que, a la hora de escribir una elegía "'die' shades over into 'kil'" (v. 8). Finalmente, el poeta aparece teniendo "traffic with / ... spectres" (vv. 1-2) y en compañía de "Grave - robbers, monsters" (v. 11). A nuestro juicio, el contenido de este poema es una ilustración del transfondo del imaginario en la concepción lapidaria de la literatura ("epitaphs are very well", leemos en el verso 2,5). El poeta, en su poesía busca una recompensa prospectiva, inmortalizarse (de ahí la prensa) sometiéndose al canon y, para ello, es responsable prospectivamente ante los próceres del pasado (de ahí los espectros y el matar, devorarlos simbólicamente)¹¹⁰.

En "Fatherhood" Davie recuerda a un "Fellow of my college" (v. 12), padre de tres hijos que murió, se dice, "childless" (v. 13). El poeta afirma con ello la radical soledad humana. Si bien tuvo hijos y "the three have kept in touch / And given him cause for pride" (vv. 15-16), "all children grow away" /

¹¹⁰ Cfr. Cap. I de la 1ª parte.

For a child grown is a child lost; / Grown up is grown away" (vv. 6-8). Por todo ello el poeta concluye que "as alone as ever / A Cambridge bachelor died" (vv. 17-18).

Por último, en "Reticence" Davie evoca los hábitos de borrachera. El placer que ésta proporciona es agridulce. Se habla de "the after pleasure of / with difficulty rising"¹¹¹ (vv. 6-7), "devious compensations / Paying off" (vv. 10-11), "gross / savouries of his silence" (vv. 12-13). La conclusión, sin embargo, es claramente negativa pues el beodo: "comes / Into his own with an iron / Regimen over his drams: Anger, malice, and tears." (vv. 15-18). Nótese la sanción negativa a una subjetividad que parece no haber sido sometida a catarsis, (un trasunto, quizá, de la del propio Davie).

III.5.1.2. Meditaciones teológicas.

A continuación tratamos el grupo de poemas formados por meditaciones teológicas. Como hemos señalado, estos poemas son prolongaciones temáticas de *To Scorch or Freeze*. En ellas, como en dicha obra, se exalta la divinidad.

En "Orvieto. The King of Clubs" la actividad humana aparece como un juego de cartas en el que se hace presente el enemigo, la serpiente (vv. 32-35). En dicho juego se enfrentan el rey de tréboles (Satán, interpretamos) y el

¹¹¹ Nótese la premodificación -hipérbaton- mimética del contenido semántico.

rey de corazones (Dios, a nuestro juicio). Jugando con el doble significado de *club* (bastón / trébol [en cartas]), se dice el el rey de tréboles golpea a los humanos que están indefensos (vv. 16-18; vv. 27-29). El rey de corazones, apaleado, es, pese a todo, el vencedor. Si bien "clubs take the rubbers" (v. 37) para —interpretamos— dejar constancia de su victoria, "the King of Hearts / Weekly, modestly sweeps / The board under his coat" (vv. 38-40). El poeta concluye declarando que "The game / He covertly wins is ghostly" (vv. 41-42). Se afirma así el poder de la divinidad como una fuerza subyacente a las apariencias.

En "On the Final Day" la humanidad se negativiza. Así, el Edén se perdió para siempre (v. 11), como en *To Scorch or Freeze*, y la respuesta a qué grupo humano es mejor "Spells self-interest" (v. 15). El ser humano es soberbio, "we / ... seek out a doom not meant for us" (vv. 16-17). Alguien como Gurney ve su destino en un destello (vv. 18-19), acaba en el manicomio y "flames / To glorify God, and all our exploits tames" (v. 20). Nótese la negativización de las obras humanas, que lleva a la necesidad de un chivo expiatorio, Guernsey en este caso. El compositor sería aquí la víctima propiciatoria¹.

En "Jottings, not so Random" Davie reflexiona sobre la diferencia entre "Infinite Wisdom" y "Pure Mind". La estructura estrófica, —siete "coplas" de

¹ Cfr. René Girard (1972): *La Violence et le Sacré*. Traducción castellana: *La Violencia y lo Sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995; cfr. del mismo autor (1982). *Le Bouc Emissaire*. Traducción castellana: *El Chivo Expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986.

metro breve y rima -a-a—, da agilidad a la composición y, en su estructura prosódica binaria, se ajusta al dualismo del contenido. En este se hace equivaler, por una parte, “Infinite Wisdom” a, (interpretamos), Dios, que “advises prudence” (2, v. 3) y por otra, “Pure Mind”, que “cozens” (2, v. 4), a Satán, tal como se expone en la estrofa cuarta citando a Paul Valéry. “Pure Mind”, además, es “demostrably impure” (5, v. 2) y “Keeps / its promises. / Like Mephistopheles” (5, vv. 3-4). La ecuación Mente Pura = Satán se redondea así. En la estrofa sexta se va más lejos y se hace a Satán parte del ser humano, pues “what we've a mind to is / For the most part muddle” (6, vv. 1-2), haciéndose eco del “Devil Incarnate” (3, vv. 2) a quien se puede “rub - the wrong way” (3, v. 4). Haciéndose eco del *errare humanum est*, Davie concluye presentando el “coger a contrapelo” como un castigo:

Rubbing the wrong way
Is an allowable mischief,
I judge: it is undertaken
To nettle, not belittle
(7, vv. 1-4)

Nótese, igual que en *To Scorch or Freeze*, la negativización —aquí incluso satanización— de la naturaleza humana. Sobre este punto remitimos al capítulo I de la Primera Parte. En otro poema “Sea of Tiberias”, se presenta a Cristo “between / The Resurrection and the Ascension” (vv. 3-4) como un ser fantasmal, “not false and yet not actual” (v. 3), jugando con el doble significado de “Ghost” (espíritu / fantasma). Dada esa naturaleza se presenta el Espíritu Santo como continuación de Cristo: “The ghost that was a revenant departed / Along with its localities. Succeeded / A sort of Ghost that would be known as Holy” (vv. 16-18). Jugando de nuevo con las palabras en una políptote, el

poema concluye exaltando la divinidad y presentando negativamente la humanidad. Así, el Espíritu Santo es "Prevalent, but not as Error is; / Prevailing for us sufferers everywhere" (vv. 19-20).

En "Seeing through Me", como en *To Scorch or Freeze*, se critica la modernidad. En referencia al verso del "In Memoriam" de Tennyson citado en el exordio del poema -"The dead shall look me thro 'and thro'"- Davie recoge dos juicios: uno, de una persona en 1969, "'a foul proposition" (v. 8), lo considera producto de la ignorancia: "so little did they know" (v. 10); otro "'Mesmerized eyes on one's dead fathers, not on one's unborn sons'" (vv. 1-3) es "a verdict / stage-managed to convict / This line of Tennyson's" (vv. 3-5). En esta línea, Davie ve en la contemporaneidad esterilidad, ignorancia y egoísmo:

Now men choose to be sterile,
The do not know their sons
No, nor their daughter, each
A threat to a life-style out of
Fortunate Tennyson's reach.
(vv. 11-15)

A dicha contemporaneidad, Davie contrapone la cita bíblica de la que Tennyson es una variante: "The dead shall know me through / And through" (vv. 16-17), y a la que se inviste de actualidad: "Not shall, but do" (v. 17).

Tomada la cita bíblica como tesis, la modernidad —representada por la sugestión de Mesmer (en alusión a la cita del verso uno) y el psicoanálisis de Freud— se presenta como antítesis ignorante: "Is it Mesmer's, is it Freud's Client most lightly avoid what / Eternity amounts to?" (vv. 18-20). Con el mismo tono concluye el poema: la realidad de la cita bíblica que reivindica el

conocimiento de Dios de los difuntos (antepasados) de los visitantes vivos
(contemporáneos) resiste al escepticismo:

The forebears, whose defaced
Gravestones endure the tread
Of sceptical visitors,
Are vindicated, seeing
The see though they are dead.
(vv. 21-25)

Nótese la paradoja, la muerte que es vida (= visión), a la que se da validez metafísica gracias al texto bíblico. Por lo que a la crítica de la modernidad respecta, remitimos a lo ya expresado a propósito de *To Scorch or Freeze*.

En otro poema, "Toby to Aguecheek" Davie reflexiona sobre la corporalidad y se pregunta: "Carnality. But we worship the Incarnate: / Buried in the ageing flesh, or blossoming in it?" (vv. 5-6). El poeta afirma la necesidad de "her carnal presence" (v. 12). Como en *To Scorch or Freeze*, afirma una paradoja: la santidad, en contra de la imagen recibida, no es patrimonio exclusivo del ascetismo: "A fat man is as like to be a saint / As any hermit skeletal in paint" (vv. 9-10).

En "War Criminal" el autor recuerda a un criminal de guerra despiadado que poco a poco se reforma. Esta historia le lleva a Davie a reflexionar sobre la venganza. Como en *To Scorch or Freeze*, la divinidad se exalta y la humanidad aparece negativizada, aquí como sujeto de engaño (tergiversación lingüística):

Vengeance is mine, mine only, saith the Lord
That is to say, past our capacities.

We do, however, wreak it as we can,
And that is allowed, but do not call it Justice.
(vv. 9-12)

En "Ecclesiastical Polity" Davie reflexiona, tal como indica en el subtítulo, sobre el libro de Richard Hooker *The Laws of Ecclesiastical Polity*, publicado en 1597. En él Davie critica veladamente al anglicanismo y afirma que Hooker ha sido malinterpretado. Del Anglicanismo se dice que es gravoso. Aludiendo al compromiso anglicano entre el catolicismo (representado por Roma) y el calvinismo (representado por Ginebra), Davie escribe:

The *via media*, that
Anglican offer to trimmers,
Was not his style of play.
Marrying Rome with Geneva
Would tax the Believer
Sorely, he thought; no grimace
Nor smirk would blow it away.
(vv. 15-21)

Nótese como el encabalgamiento resalta el contenido semántico de "sorely" y cómo la postposición de "he thought" hace que se confundan, de algún modo, autor (Davie) con el de su sujeto (Hooker). Nótese, además, el carácter comercial que se imputa al anglicanismo y su irreversible gravedad. Ambas características lo negativizan.

En la misma línea continúa la estrofa siguiente (4ª). Si en la estrofa tercera era la doctrina anglicana lo negativizado, en la estrofa cuarta es la práctica de la Iglesia anglicana lo que se critica. A propósito de Hooker, se afirma:

Unread, he is still co-opted
To shore up the C. of E.,
Though long ago that adopted

Expediently a more
Beguiling polity
That keeps abreast of the times.
(What else are Synods for?).
(vv. 22-28)

Obsérvese la visión del anglicanismo, implícita en "shore up", como un edificio que amenaza ruina (reflejada gráficamente por el uso de abreviaturas) y la velada acusación de engaño, dada por el "beguilingly", a la política de *aggiornamento* de la Iglesia anglicana y la crítica del último verbo, cuya carga irónica, al ir entre paréntesis, como *sotto voce* o aparte, le confiere hasta cierto cariz de cinismo.

Esta crítica a la Iglesia anglicana de hoy nos lleva al segundo tema del poema: Hooker es un puntal no leído de la iglesia de Inglaterra y ha sido, para Davie, malinterpretado. En la primera estrofa Davie rechaza la acusación de intencionalismo y pusilanimidad:

'Not what's done, but what
Is done religiously...
Hooker proposed, Accounts
That credit him with laws
of Pusillanimity
Pretend that this amounts to;
'It is the thought that counts'.
(vv. 1-7)

Del mismo modo, Hooker no es un adorador del éxito: "His long book of short views / ... / has made him seem to profess / 'Nothing succeeds like success'" (vv. 8, 12-13). Es más, esto último es "that sorriest of long views" (v. 14). A continuación siguen las dos estrofas referidas a la Iglesia anglicana. En la última estrofa (5ª) Davie reivindica a Hooker como verdadero liberal;

pudiéndose ver en dicha reivindicación la contraposición verdadera liberalidad (leyes de Hooker) / falsa liberalidad (política actual de la Iglesia de Inglaterra):

since he sought to construe
The Laws in a liberal light,
He is thought to set law on his head;
So little is a true
Liberality admitted.

(vv. 31-35)

En "Women and War" (vv. 31-35) Davie presenta las huestes (masculinas) como ignorantes bíblicos: "they speak from aloft / Saying 'sanctuaries', they have no thought of Zion" (vv. 11-12), compañía a evitar (v. 1), orgullosos (v. 7) por no sentir dolor (v. 5) y no ser "engullidos" (v. 6), insensibles (vv. 8-9). Frente a ellos, la divinidad se presenta como apoyo de mujeres alabadoras de Dios "Miriam and her sisters" (v. 16), "Daughters of the Confederacy and of recaptured Zion, / and of the Primrose League, / Distributors of white feathers" (vv. 17-19). Nótese cómo, siguiendo la tradición judaica, Dios interviene en la historia.

En contraste con los valores del comienzo del poema, y a través de un intertexto bíblico, la divinidad aparece como conciliadora y misericordiosa:

He maketh men to be of one mind in a house.
He shall have pity upon the poor
And shall save the lives of the poor,
And precious shall be the blood in his sight.

(vv. 20-23)

Nótese, en lo tocante a la mujer y la guerra, la alterización. La guerra en otros poemas (cf. "Vindication of Jovan Babivc" de *A Winter Talent and Other Poems*; "H.M.S." de *Uncollected Poems* y el ya comentado "To a Staffordshire

man, from a Devon Villa" de este volumen) es positivizada cuando se adscribe en el ámbito masculino; ahora, ante la amenaza femenina de ruptura de la exclusividad varonil de dicha actividad, la guerra se negativiza.

"Our Father", escrito por Davie en 1995 poco antes de su muerte, es una secuencia en diez poemas que, como *To Scorch or Freeze*, exalta la imagen paternal de la divinidad. En la primera parte, "On a hint by Bertolucci", el autor se cuestiona su valor ante su madre —"mother... / ... can I think I am / Worth your nine month's indignity and labour?" (vv. 1; 3-4)— y ante la tarea por ella encomendada: "The Muse you may have vowed me to was not / The one I find I'm serving" (vv. 5-6). Su madre perdona (v. 7) —con lo que suponemos una culpa implícita— y le remite a su padre. La segunda parte "On another", lleva el exordio en italiano: "venne il padre". En ella el padre se presenta como dibujante (v. 1), pintor (vv. 2-3), oficio que también ejerce su hijo (vv. 3-7). La dimensión metafísica, divina del padre queda patente en la segunda estrofa por las mayúsculas y el contenido de la misma:

Cornes the Father, the delineator,
Master of line and of the primary,
Behind the scenes the guarantor of Nature,
not the all-round factotum that he seems.
(vv. 8-11)

En la tercera parte, "Green", Davie continúa el desarrollo de los colores primarios. El verde, se dice, no lo es (v. 2) y tampoco es, "The unmediated progeny of the Father" (v. 4) a pesar de la primavera. Preguntándose la diferencia entre "filial and fraternal love" (v. 8), Davie asocia la fraternidad al verde (v. 9) y el azul o el amarillo al Padre (v. 10) que, como tal, es superior:

“Being the Father, he is no man's fellow” (v. 12). Nótese el rechazo al color de la vegetación (*luxus*), que se corresponde con el de la reproducción (la primavera en la naturaleza) y la profusión de la sensualidad (*luxuria*).

En la cuarta parte “Alfieri”, Davie evoca al dramaturgo italiano y pasa del padre “Father” al “Holy Father” (v. 4), el papa. El dramaturgo, nos informa, mediante una metonimia, prostituyó “the buskin to the tiara” (v. 3), es decir, vendió su teatro al poder papal. Sin embargo, en la línea de *To Scorch or Freeze*, Davie critica la modernidad. Esta se presenta como intolerante, teatral y frívola:

how much more tolerant an
Unpolished pontiff was, than a godless state
That asked a theatre for Everyman,
The man first dulled, then frivolously diverted.
(vv. 5-8)

Del mismo modo, el teatro moderno se presenta como impío: "Later again... / The buskin throve by dirtying - the tiara / And then the Cross" (vv. 9-11). El poema concluye negativizando la humanidad como blasfema, pues la cruz "lives by seeing how / Unwearingly the Father's sons revile him" (vv. 11-12).

La quinta parte, "To a Neophyte", refiriéndose al motivo de Dios Arquitecto (cfr. Apéndice VI) afirma que el Padre inflige sufrimiento "the out / And smoothing face of the father's chisel are / Soon or blithely suffered. They are not" (vv. 2-4). La humanidad se negativiza mediante "Frauds self-confessed, self-interested scams..." (v. 7). En la misma línea, el verso, con su

"in-house dailiness" (v. 8) es "shamenful" (v. 8) y la figura de la madre se presenta como "mother of all battles" (v. 9) y la figura del Padre como "the father / Of every cock-ups" (vv. 9-10), concluyéndose que "to start with, you'd no choice" (v. 15). La humanidad, así, se negativiza también por determinismo.

La parte sexta, "After Whittier" titulada "orientativamente" ('Dear Lord and Father of Mankind') se centra en Dios como Señor de la humanidad. Nótese, en esta línea, cómo los adyacentes (grupo preposicional) del sintagma nominal en los primeros versos y el objeto directo en el segundo, equivalen a la humanidad:

Carnival-master, Father, god of the glitch,
Functionary of the out-of-phase,
Apparent fumbler tripping the wrong switch,
Dear gremlin Lord, frustrate our foolish ways.
(vv. 1-4)

La humanidad, así, aparece como un carnaval, un error mecánico. Dios, en minúscula como una divinidad politeísta y apelado como duende, se degrada en su tratamiento —de acuerdo con un esquema teísta—, lo que contribuye aún más a negativizar la imagen de la humanidad. Es decir: a una creación defectuosa (chapucera) corresponde un creador imperfecto, defectuoso, tal como para el teísmo son las divinidades politeístas.

La parte séptima, "After Watts" imita el metro y rima del himnodista dieciochesco. Tras la degradación de la humanidad, Davie anuncia la llegada (por muñequización) de "Our Saviour" (v. 11), que por gracia del Padre (vv. 1-2) "on Sinners of a mortal race" (v. 3), hará que:

We would no longer lie
Like slaves beneath the trone;
My faith shall Abba father, cry,
And Thou the kindred own.
(vv. 5-8)

Fiel al esquema cristiano teándrico, Cristo salva el abismo divinidad/humanidad. Nótese, además, que esta estrofa es casi una paráfrasis del texto de San Pablo que, en el capítulo I de la primera parte, citábamos a propósito del fundamento bíblico de la concepción lapidaria de la escritura.

En la parte octava, "Good Friday", Davie recoge la idea insinuada de la secuencia anterior, para, de algún modo, frustrarla. No es cierto que "God the Son is our brother" (v. 1). Davie asocia el Viernes Santo a la paternidad (vv. 5-6) y, mencionando el acto sexual —"that prurient 'primal scene'" (v. 16)— concluye que "how it is to be fathered / Is what our tremblings mean" (vv. 11-12). Si tenemos en cuenta que "primal" aparecía en II, 2 al hablar de los colores —lo mismo que 'primary' en II, 9 y II, 2 en donde se rechazaba el color, la primacía del *luxus* primaveral— podemos interpretar que Davie ve en la cruz no tanto el acto que permite la ascensión del Hijo del Hombre sino una muestra de la responsabilidad de Dios-Padre para con sus criaturas (hijos), una condescendencia a "descender", por ellos, al mundo sensual de la concepción.

En esta línea, en la parte novena "That he should be so severe", se insiste en Dios-Padre como Ley. El es severo (v. 1), si bien pide "this / Love" (v. 3). Dicho amor, es suprahumano —"it springs of an action / Beyond

engendering" (vv. 5-6)¹¹³ y es sentido "as some / Less amiable thing" (vv. 7-8).

En las dos últimas estrofas Davie reflexiona sobre la idea de padre: nutrida, en el mejor de los casos por "memories of indulgence / (kicking a ball in the alley)" (vv. 11-12), lo que confirma nuestra interpretación de la estrofa anterior al condescender un adulto a jugar como un niño, Davie se refiere a la idea bíblica del Dios Padre patriarca:

Ancient Israel leaves
Its inexpugnable mark:
A Father no less father
For being patriarch.

(vv. 13-16)

La parte décima, "Freedom", alude a la condescendencia de Dios Padre. Aludiendo a V, 9-10, lo presenta como "A patriarch prone to cock-ups" (v. 1) que, si bien no lo escogeríamos, es, en tanto dotado en esa naturaleza, innegociable: "we have no choice in the matter / Any more than the Jews" (vv. 3-4). Retomando la imagen del chute del balón en el callejón, se presenta al padre como "Dad" con "infallible boot" (v. 8), un "preternatural marksman" (v. 7) al que se intenta "out-shoot" (v. 6), y es "omnipotent" (v. 9). Sin embargo, no es "omni-talented" (v. 10) y se preocupa (v. 12). El poema, y con él la secuencia, se cierra viendo en el "descenso", la "rendición" de sí mismo, un acto amoroso:

What can it be but love
That He is tendering,
Possessed of so much power
So much surrendering.

(vv. 13-16)

¹¹³ cfr. Lo dicho en Capítulo I de la 1ª parte sobre el mundo fuera de la generación.

Recapitulando, "Our Father" es una secuencia en donde las ideas o motivos insinuados en una parte se desarrollan en la siguiente, remontándose unas a otras y unidas por el tema común de la paternidad. En cierto modo hallamos en ese seguimiento un hilo narrativo, esquematizable en tres frases: negativización humana + exaltación de Dios Padre (I-V) → negativización de humanidad / degradación de divinidad (VI) → condescendencia de Dios Padre a "bajar" al nivel de sus Hijos (VII-X). Psicoanalíticamente, podemos ver en la secuencia la proyección del mecanismo de concepción de la poética de Davie: la "condescendencia" (abnegación) de Dios Padre a bajar al mundo de los hijos (humanizarse) se corresponde con la "ascendencia" de Davie (Hijo) al mundo no engendrado de Dios Padre, lograda por su renuncia a participar en el mundo de la generación (cfr. capítulo I de la primera parte).

En "On Edmund Spenser's House in Ireland", Davie evoca al autor de *The Faerie Queene*. En él, ve a una musa libertina "wanton" (v. 1), indisciplinada —"unruly" (v. 7)— que, de vez en cuando, "yearns for the flowery noon, the midnight lamp" (v. 8). Esa luminosidad es la concepción artificial del verso, las "compositions" (v. 9), el poema como artefacto que es un paraíso, "Elysiums out of nowhere" (v. 9). Esa concepción se asocia al prosaísmo, y éste, a su vez, se sacraliza, presentándose como medio para cumplir un mandato divino: "The workaday exigencies of prose / Serve best, in us and Spencer, the tame missions / You seem to have assigned us" (vv. 10-12). Por ello, "ourselves we must compose", es decir, renunciar -como propugnaba en POD- al *pathos* romántico.

En “Bearing Witness” Davie desarrolla la diferencia entre las frases “bearing witness” y “giving witness”. Dado que dicho poema fue incluido en *To Scorch or Freeze* y allí analizado, no lo comentaremos aquí. Sólo añadiremos que los dos últimos versos “Thus it is with the witness / of poetry, for instance” —que explícitamente sacralizan la poesía como hierofanía— están ausentes de dicho libro.

En resumen, *Poems* es, en sus meditaciones teológicas, una prolongación poéticamente tradicional de *To Scorch or Freeze* y en sus reflexiones personales, exposición de la concepción lapidaria de la literatura.

III.5.2. Melodramas

Seven Melodramas, escritos mayoritariamente en verso blanco —predominantemente pentámetro— suponen, al ser poesía dramática, la consumación de la concepción impersonal de la poesía. No hay un yo que se explaya sino una persona en una situación: La liricidad da paso a la teatralidad. Como teatro, sin embargo, cabe decir que estamos ante teatro leído. No hay personajes que actúan, sino discursos que se pronuncian. La acción (drama) está constituida no por acontecimientos escénicos, sino por los parlamentos de los personajes. En esto Davie desarrolla la técnica iniciada en el poema “Utterings” que abre la tercera parte de *The Battered Wife and Other Poems*, en donde hablan distintos seres. Cabe añadir que la poesía de Davie suele contener una anécdota y que, en el caso de poemas históricos como A

Sequence for Francis Parkman o “Trevenen”, “Vancouver”, “Lady Cochrane” de *Los Angeles Poems* ese hilo narrativo es especialmente notable. Si esta narratividad (normalmente en tercera persona) se troca por un discurso en primera persona insertado en una secuencia en donde hay otros parlamentos en primera persona con los que se comparte hilo argumental desembocaremos en la poesía dramática. En Davie, pues, el paso a este género puede explicarse como expansión de la narratividad de sus poemas: se cambia la persona de la enunciación narrativa y se inserta el argumento poemático en un marco narrativo mayor. La innovación genérica no es, pues, una mutación radical: es el producto de un cambio operado en los elementos existentes.

Temáticamente, sin embargo, los *Melodramas* no suponen innovación alguna. En ellos hallamos el ya conocido sentimiento de pérdida, de empresa fallida, y la también familiar defensa del clasicismo poético. El primero es patente en los argumentos de las obras y los parlamentos de los personajes; el segundo, solamente el discurso de éstos.

En *After a Change of Régime* el sentimiento de empresa fallida es especialmente notable en el argumento, relatado en la sinopsis que precede a la obra. En ella el jefe de estado es traicionado —primer fallo— por los conspiradores, encabezados por el conde, un héroe de guerra y quienes le exigen su suicidio. Instalado el nuevo régimen, tanto el jefe de estado como el conde son declarados enemigos del estado. En el caso del conde tenemos, pues, traición dentro de la traición: el segundo fallo en la obra. El tercero viene

dado por el hijo del conde: en vez de apoyar a su padre —nuevo fallo— se convierte en defensor del nuevo régimen.

Narrativamente, cabe destacar la estructura tripartita de la obra: Hay tres actos y tres voces: la viuda del jefe de estado, la condesa y el ministro de cultura. El hecho de que, tal como indica el autor, sean voces, discursos que se yuxtaponen y no personajes, *personae* que interactúan, confiere a la obra un carácter polifónico, de contrapunto musical en un juego de puntos de vista. El hecho de que estas voces, además, no sean la de los protagonistas del drama le dota de un distanciamiento que imprime a la obra un sello de meditación sosegada. Argumentalmente, los tres actos señalan tres momentos: exposición: presentación de sentimientos (I); nudo: mayor explicación de los mismos (II) y desenlace: proporción de claves para entender la situación (III). A la par hay, como señala el autor, un *whodunnit* esbozado: se trata de responder la pregunta ¿quién traicionó al conde?. Se dan pistas, pero en la sinopsis no se resuelve definitivamente el caso.

Referencialmente, cabe señalar ciertas alusiones históricas. El fin del conde “in the claustrophobic / Bunker” (I, The Countess Remembers, vv. 18-19) evoca el de Hitler. La “AAA (triple A)” (II, Frankness of the Minister for Culture, vv. 19-21) la homónima organización argentina durante la dictadura militar de 1976-1983, alusión reforzada por los versos que siguen: “Atrocities Awareness / Agency... / Of course it is their arts that are atrocious” (II, Frankness of the Minister for Culture, vv. 19-21). Otra remota alusión histórica es el año en que se sitúa la acción 1953. Si tenemos en cuenta que un café se

llama "Danubia" (II, From the Widow of the Head of State, v. 23; III, The Countess points a Finger, v. 17) y que aparecen nombres húngaros como "Istvan" (III, The Countess points a Finger, v. 6) y alemanes como "Oskar, Karl" y que estamos en un estado comunista, pues "poetry too was the workers', / the ideology said" (III, The Widow of the head of state as Ready Reckoner, vv. 28-29) y que explícitamente se menciona la puszta (III, The Widow of the Head of State as Ready Reckoner, v. 31, v. 57), podemos ver en el drama una velada alusión al levantamiento húngaro antisoviético de 1956. El propio Davie avala esta interpretación, por aclarar en la sinopsis que "The context is one Cold War", si bien previene que "the pattern persists through many", (p. 35).

Literariamente, y aquí entroncamos con la defensa del clasicismo en literatura, la trama de la obra insinúa la vinculación entre poética moderna y traición. El jefe de estado muerto y traicionado es un prototipo del clásico *poeta doctus*. Dice su viuda:

My contemplative man is dead
 By violence, who taught
 Civility instead.
 Those professorial lips
 He sealed me against me earned
 Honours and fellowships
 Year ago I had learned
 From him, I had understood
 How manhood is in the mind.

(I, From the widow of the Head of State, vv. 38-46)

Nótese cómo Davie insiste en el arquetipo paterno, sugiriendo que la condición de profesor —y el civismo a ella asociado— son una sublimación de la virilidad (cfr. Capítulo I de la primera parte).

Como ejemplo poético de esa concepción Davie pone, una vez más, a Pushkin. El autor ruso arroja "that cold classic light" (I, Soliloquy of the Minister for Culture, v. 29) y de su obra "Dubrovsky" se dice, "Poets prose, / Bare narrative *résumé*, beautiful / It made his much-praised sparseness look verbose"¹¹⁴ (I, Soliloquy of the Minister for culture, vv. 25-27). En esta línea clásica, una vez más, las leyes del arte se confunden con las de la vida: "The elegance of the tacit / Informs the life we lead, and reticence / In art informs it" (I, Soliloquy of the Minister for Culture, vv. 39-41). Este tipo de leyes, sin embargo, tienen validez en una sociedad cerrada:

States like ours presents a special problem:
 Much that is said is said in code. Decoded,
 This drop from aureate diction signalled, if
 I may be excused the vulgarism, some one,
 And some one of eminence, 'for the chop'.
 (III, The Widow of the Head of State As Ready Reckoner, vv. 53-57)

Esta codificación implica, en una sociedad cerrada, elitismo, pues no todos pueden descifrar el mensaje. No puede hacerlo, por ejemplo, el pastor: "My cattle - herder on the *puszta*, what / Could he have made of it?. It was not meant / For his decoding" (III, The Widow of the Head of State as Ready Reckoner, vv. 60-61; vv. 66-67). El clasicismo, aparece, en definitiva, como útil y atávico. En contraste, el romanticismo se presenta como subversivo. El hijo del conde, que traiciona a su padre y hace caer en desgracia a su maestro, el ministro, es un poeta romántico: "'Romanticized conception of the poet, / Hectic or pale *naïf*!' He took a leaf / Out of my shrewd book, and impaled me on it" (II, The Minister disgraced, vv. 31-33). Del mismo modo, el conde y la condesa,

¹¹⁴ Cfr. Cap. IV de la 1ª parte.

significativamente llamados Tolstoy (II, *The Minister disgraced*, vv. 2-23), en recuerdo de las tormentosas relaciones entre el escritor y noble ruso y su esposa, se presentan, en su sentimentalidad llena de *pathos* romántico, como destructores, suicidas: "Slowly destroying each other in transports / Of joy and rage the Count and Countess / Tolstoy lately stalked the stage" (II, *The Minister disgraced*, vv. 1-3). Fiel a su equiparación de las leyes de la vida con las del arte, el autor ve en este tipo de relación personal el trasunto de la situación colectiva: "Slowly destroying each other in torments / Of rage and appetite male and female / Mankind wrote the pre-war page, / Pre-Revolution" (II, *The Minister Disgraced*, vv. 16-19). Davie es aquí fiel a la idealización (mitificación) de la Europa anterior a 1914, característica (cfr. Blake Morrison 1980) de *The Movement* y a la también visión *movementeer* (cfr. Morrison 1980), de los valores románticos como responsables de esa caída. Tras ella, hoy "'The Mind of Europe stops...' / 'The ideologies rattle...'" (II, *From the Widow of the Head of State*, vv. 25-26). Es más "the mind / of Europe stops, has stopped" (II, *From the Widow of the Head of State*, vv. 40-41).

En este marco antirromántico se encuadra su invectiva contra el genio, refiriéndose a la relación de Salieri con Mozart:

His never-worked-for,
Free, ambiguous mastery, all the same
I have the edge of-he should have a more
Responsible, more adult concern.
He manages the thing with too much ease.
Expert in skills he never had to learn,
What can he see in them except caprice
Or self-indulgence?"

(I, *Soliloquy of the Minister for Culture*, vv. 7-14)

Davie, una vez más, equipara romanticismo = irresponsabilidad = desorden = traición política. El patrón es el ya conocido mito de la caída aplicado a dicho movimiento artístico (cfr. Capítulo II de la primera parte) y a la defensa del clasicismo. Nótese aquí la alterización. La maestría en unos casos es reflejo de la obra divina (cfr. Capítulo II de la 1ª parte), en otros un infantilismo irresponsable. En suma, en *After a Change of Régime* Davie, en forma novedosa —drama tripartito y polifónico—, reitera su condena del romanticismo, culpabilizándolo políticamente, y su defensa del clasicismo.

El mismo tema tiene *A Heroine of the Academy*. La acción, según inferimos por los apellidos rumano (Miliescu) y búlgaro o ruso (Fürtseva) y la referencia a “the emergent *régime*” (v. 46) y a “Danubian history” (v. 40) se desarrolla en un país el danubiano de Europa Oriental. El presidente de la academia convoca a tres académicos, dos varones y una mujer, Fürtseva, para debatir sobre la candidatura del escritor T. Afanasy Miliescu. Este se presenta con las características que Davie atribuye a un poeta romántico. Es licencioso: “a ubiquitous bar-fly, clown, and womanizer” (v. 17), exaltado: “whose writings call for blood to run in the streets” (v. 18) agitador: “an idol of youth, some sections of it / And those most bravely prominent in our late / Costly upheavals” (vv. 12-14), “what drove despair on to our streets” (v. 53) y falso, “token transvestite” (v. 31). La musa es atroz (vv. 29-30) y, para quienes siguen la posición romántica es “exacting, / Extreme of its nature, not to be qualified” (vv. 27-28). En la misma línea se le asocia a la femineidad: “Milliescu is / Patently the women's candidate” (vv. 76-77) y a ésta con la axiología horizontal, “the *demos*, woman”, vista como amenaza “whose emergence

muddles / All our already dangerously muddled / models of politics" (vv. 74-76)¹¹⁵. Frente a ello se defienden los valores del clasicismo. Las leyes de la vida son aplicables al arte. Si se concede que "A writer's killings are all notional" (v. 24), se pregunta retóricamente si "Does that absolve him?" (v. 25) y se afirma mediante ruptura en el sistema de la frase hecha ("colset drama") que "Drama out of closet / Means, as we have all seen, corpses in the streets" (v. 63). Consiguientemente, se afirma la responsabilidad del artista: "the cruelties of art we batten on, / Yet wash our hands of? That's despicable" (vv. 33-34).

En esta línea tradicional, la académica Fürsteva defiende el patriarcado (el subrayado es nuestro):

Friends and dear brothers,
All that we asked was
(And was it so taxing?)
A straight, even handed
Acceptance of bondage.

(vv. 90-94)

La afirmación machista y patriarcal es lo suficientemente elocuente como para necesitar cualquier comentario. Con el mismo tono, el feminismo se negativiza como ridículo y no libre; producto del odio y de problemas de pareja:

¹¹⁵ Fonéticamente, nótese la aliteración [m-d-l] en "muddled" / "models" y semánticamente la satanización de la femineidad vista en el Cap. I y II de la II parte.

But everywhere, hatred;
Women mismaked
Struggle for freedom
In un-free assemblies.
Ridiculous matrons
Playing Cassandra.

(vv. 95-100)

Frente a esta "falsa" revolución se menciona como verdadera la de "Heroes of Freedom / As Rousseau or Burke" (vv. 110-117), llegando incluso a decir que "Limbed in the nets of / Partisan prudence, / Burke was a woman!" (vv. 118-119). Los académicos son los herederos de esa verdadera revolución "Birds of Burke's feather" (v. 225)¹¹⁶, de ahí que se diga de la revolución que "we would have fed it / Dry wood by bushels" (vv. 136-137). Es decir, si hubiera sido verdadera, la academia la habría apoyado. Tras este parlamento de Fürtseva el presidente concluye que "T.A. Miliescu then / No longer has supporters" (vv. 138-139). Como comentario ideológico, remitimos a lo ya expresado en la primera parte sobre la negativización de la femineidad en la axiología vertical. Nótese, con todo, la estrategia de presentar un feminismo horizontal *anti-Establishment* como falsa y negativa (cfr. el "pasterboard consensus" del verso 129). El feminismo auténtico y positivo es el institucional, acatador de los valores establecidos.

En *Bella & Rosa* hallamos un sentimiento de pérdida en la atmósfera de la obra. Argumentalmente, las hermanas que dan título a la obra han perdido la ocasión de casarse y son (nótese la ausencia geográfica y la pérdida

¹¹⁶ Nótese la aliteración [b-r].

histórica), “a pair of spinters / Running a nursing-home for the decayed gentry of the islanded North of England” (vv. 115-117). La tercera protagonista, una anciana, rememora su juventud en Europa Oriental. Mencionado por estos tres personajes, el padre de las hermanas —ausencia escénica— se presenta como un erudito que vivía en el pasado del Este Europeo y que acaba “in an alcoholic haze” (v. 31). El mensaje que se desprende de la obra es la perniciosidad de la poesía. Rosa declara: “It was all —/Here we go again— poetical. / Damn poetry that has damned us / To being what we are” (vv. 113-116). El mismo personaje imputa el alcoholismo de su padre a la poesía: “It was that stupid poetry did to him” (v. 34). La anciana, por su parte, recordando su conversación con padre de Bella y Rosa, se pregunta: “Could it be said that I hate poetry?” (v. 46) y afirma que la hipérbole es dura (v. 45). Al final de la obra comprendemos esta afirmación:

A vanished world indeed!
 So vanished it might never have been, one might as
 Well have dreamed it up and never gone there,
 declaring it to begin with as it were
 Vanishable, adumbratable
 (If there were such a word) a world
 That, since it never was, can never vanish,
 Invulnerable to time and change.
 (vv. 184-191)

De todo ello se trasluce que la poesía, entendida como *passéisme*, es una quimera destructiva. Si tenemos en cuenta que dicha concepción de la poesía es, la de Davie, que nuestro autor está fascinado por Europa oriental, y que él mismo en “In the Stopping Train” lamentaba su instalación en un universo verbal y se acusaba de egoísta ante sus familiares, podemos ver en la obra una reflexión personal sobre su vida. Es destacable, en este sentido, el profundo romanticismo de dicha concepción de la poesía. Tal como se expone

en la obra, el *passéisme* erudito resulta una empresa no solo fallida, sino esterilizadora y destructora. Para la explicación de la oposición acción romántica (*fuga mundi*) / acto clásico (poética racional), véase la segunda parte de los preliminares (letra B) sobre *The Movement*.

En *Three Pastors in Berlin* tenemos el sentimiento de empresa, más que fallida, equivocada: "a man of honor... / and brave" (vv. 111-112). Un ruso angloparlamente que pide confesarse "fought with the wrong mob" (v. 57) al luchar con los nazis. Un pastor húngaro, Nemeth, que "was the Nazi's padre" (v. 1) declara haber perdido su autoridad (v. 132). Berlín se presenta como "irreparable" (v. 126), "a happy Babylon / For young soldiers and their gravid wives" (vv. 127-128). Toda la obra gira entorno a la confesión del ruso: -su antes, preparación y su después, las reflexiones de los pastores. Nemeth insinúa a sus colegas que él también "'Fought with the wrong mob'" (v. 94) y que quiere "confession, not absolution" (v. 135), negándose el perdón a sí mismo, en contraste con el parecer del pastor Collins para el que todo es perdonable (v. 48).

Preocupado por la lealtad, Davie en otras ocasiones (cfr. "Vancouver", "Trevenen"), presenta al superior (institución) fallando al inferior: Aquí, en cambio, se nos presenta el caso de lealtad equivocada en la que es el inferior el que se pone al mando del superior erróneo. Como en *Bella & Rosa*, podemos ver en el argumento una velada autoacusación de Davie.

Chernobyl. A Disaster defiende el clasicismo. Chernobyl, “a defecting author” como se nos dice en el elenco, es un acendrado clasicista y machista, que se sorprende ante la concesión del Nobel de literatura a una mujer y a quien el de Chernobyl traductor llama, insultándola, “tart” (v. 40). En el ministerio planean asesinarle, siendo la hija del dignatario la encargada de dar la señal. Esta, sin embargo, se equivoca y “the disaster walks, sedately frantic; / Chernobyl lives, to alarm another day” (vv. 150-151). Davie invierte los roles: el desastre no es la modernidad, sino para ésta el clasicismo. Tanto es así que el nombre de Chernobyl evoca el famoso accidente nuclear de los años ochenta. Al contrario de su costumbre, la amenaza no es lo moderno, sino lo clásico suponiendo, con ello, que éste ha pasado de tesis a antítesis. Como amenaza, el clasicismo es una potencialidad única destinada a actualizarse: “a one-off / Disaster waiting to happen” (vv. 51-52). Como antítesis, se le juzga una antigualla inútil “History, / Finding no earthly use for him, writes him off” (vv. 52-53); un “an ill-aimed missile” (v. 57), en vías de extinción: “will / Undoubtedly self-destruct” (vv. 57-58). El clasicismo, sin embargo, se juzga sagrado, pues a Chernobyl “The God of Hosts, of all the hosts of creatures, / underwrites him” (vv. 76-77). Por ello, insinuando que la modernidad es el mal (cfr. Capítulo I de la primera parte), las razones para eliminarlo son metafísicas (v. 59) y, en las manos de los adversarios de la divinidad “metaphysics turns out messy” (v. 148), implicándose así la validez de la observancia doctrinal y escritural que Davie defiende (cfr. *To Scorch or Freeze*).

El clasicismo que defiende Chernobyl consiste en la conocida austeridad producto de la negación de la licencia:

Our pinched poor writings elevate the bare;
 In this, you emulate us. But I ask
Luxuria: metre, assonance, orchestration.
 Short of that rhetorical surplus nothing
 But comes out mean. Crystal, majorica-ware,
 Entablatures, and hyperbolical scroll-work-
 All that I crave. I hunger for those bounties.

Frugality, you will say to me: a terse
 Economy in fitting means to ends.
 Nerve of the classical!.

(vv. 122-131)

Oídas estas palabras, el asesino las explica:

Frugality is one felicity
 Known only to the profuse.
 The classic husbanding of means to ends
 Means having first sufficient choice of means;
 Infinite, ideally.

(vv. 138-142)

El dignatario, paradójicamente, también conoce principios. Citando el "Say what you have to say, then stop" (v. 66) arremete, cual *alter ego* de Davie, contra la burocracia: "The rule rebukes the bureaucrat" (v. 67) y contra la libre asociación: "also [rebukes] / Such as him, freewheeling into saying / What he had not known he meant to say / Until he said it" (vv. 67-70). Nótese la ya conocida hostilidad (temor) de Davie hacia el inconsciente y la sociedad como única instancia ante la que responsabilizarse (cumplir la obligación del "have to say" en un código social establecido). Asimismo como *alter ego* Davie, el dignatario "in the Hall of Delegates", asume que "our remit / (A grievous one, I'll be the first to admit) / Is to make" the classical' / Propitious to modern eyes" (vv. 90-93). En suma, *Chernobyl. A Disaster* supone una apologética explicitación de los principios del clasicismo y la reafirmación de la vigencia de sus potencialidades.

En *Balancing Acts* Davie vuelve a reflexionar sobre la lealtad. Seamus, profesor irlandés, casado con Shelagh cuyo padre es natural de Herzegovina, va a ver a su abuelo y éste le informa que su padre había intentado envenenarlos con cianuro. Seamus, a su vez, sospecha que su abuelo es un criminal de guerra y comparte su inquietud con su hermano Eamonn. Donovan, policía, investiga el caso. Argumentalmente, tenemos doble fallo: del padre a los hijos e, insinuado, del abuelo a la humanidad. Manteniendo su equiparación de las leyes del arte con las de la vida. Davie asocia esta trama con la traducción. A partir del adagio italiano *Traditore, traduttore* (v. 1), el autor reflexiona:

Translator / traitor, yes; but how if we
Reversed the proposition? Treachery
Would come to seem a civilised occupation,
facilitating traffic over frontiers,
Bringing what's dark to light (By selling secrets)
That's what my granda did, translating us
From Herzegovina to County Louth.¹¹⁷
(vv. 4-10)

En esta línea, Seamus exclama: "Apostasy! The acme of translation!" (v. 53). Llegado el final de la obra en el acto tercero, el policía Donovan se entrevista con Seamus, le informa que ha interrogado disimuladamente a sus alumnos y cierra la obra declarando:

Those we would call war-criminals, by others
Are thought war-heroes, worth re-assembling;
And being a good Catholic means something
Different at the other end of Europe.
It all comes down to problems of translation,
...
You loose your balance, even thinking of it.
Prudent policemen don't learn languages.
Italian now, I'd have thought it was a difficult language,

¹¹⁷ Nótese el juego polisémico de "traslate": traducción lingüística / traslado físico.

And yet my daughter tells me it comes easy.
(vv. 182-186, 189-192)

Estas sentencias, si bien afirman la verificable relatividad de puntos de vista, tienen, a nuestro juicio una insinuación de posible justificación de crímenes de guerra, so capa de religión y lenguaje. Esa relatividad es lo que hace perder el equilibrio, ganado —interpretamos— por una buena traducción lingüística: de ahí el título de *Balancing Acts*, interpretación corroborada —creemos— por el hecho de que Seamus haya traducido al irlandés el “Himno de las Criaturas” de “Saint Francis, / Him of Assissi” (vv. 165-166), un texto en el que se habla de paz. Teniendo esto en cuenta, la frase final del policía significa, pensamos —que la traducción supone—, automáticamente, de ahí el “comes easy” (v. 192) una traición, al obviar las circunstancias no solo lingüísticas, sino vitales, en que fue concebido el texto original. *Balancing Acts*, pues, también encierra un sentimiento de pérdida: pérdida lingüística, ética y, sobre todo, vital.

En *Another Old Bolshevik* volvemos a encontrar el sentimiento de pérdida. Dr. P., lituano por parte de madre, vive exiliado en Londres, en donde hay “a Wendish government -in- exile” (v. 36). La primera pérdida, pues, es de país, siendo el presidente de ese gobierno “a tall frock coated old / head of a non-state” (vv. 43-44). La segunda pérdida es el fallo de los ideales por los que lucharon. La libertad por la que trabajaron y mataron (vv. 111-113) resulta ser una sociedad de consumo, visto éste como insustancialidad y esclavitud:

These are the unenthralled, who hoot and scream
for a tooled-up ensemble gone tomorrow.
They are not deceived; in fact, these are the free,

these are the hoped -for freedom- fighters of
here today and gone tomorrow. Freedom
in a consumer society is to be free of the market,
that's to say, enslaved by it, to be sure.
But what a painless, unperturbed enslavement!¹¹⁸.
(vv. 95-102)

Esto nos lleva a la tercera pérdida, la del "Enlightenment dream!" (v. 94) de racionalidad. La tragedia de Dr. P es "to have found the spectacle / of human doings, here or anywhere else, / a puppet-show of Folly" (vv. 150-159). Coherentemente consigo mismo, a continuación el autor, en boca de Alex Mackay, hija de Dr. P, habla de vanguardia, de revolución, vincula ambas "is it / remarkable... / how many revolutionaries started - / Hitler's the obvious case- as failed / avant-garde artists?" (vv. 166-170). Se asocia así locura = vanguardia = revolución, negativizándose las tres y presentándose -al aludir a Hitler- como destructoras de la razón. Ante la pérdida de esta cualidad supuestamente característica de la cultura occidental Dr. P se vuelve a Asia, afirmando que "Desert ascetics purge the bloat of the West - / of rationality? No! Of bloat and blood"¹¹⁹ (vv. 194-195). Si tenemos en cuenta que para Davie (cfr. "Tiger at the Movie-Show") la poética moderna está "stuffed to a cypher", (v. 24) podemos ver en "bloat" una referencia a la misma. Dr. P bebe "to the Ayatollah" (v. 193) y concluye la obra diciendo a "my Iranian friend" (v. 192): "Tell your masters I am at their service" (v. 196).

¹¹⁸ Para nuestro comentario ideológico remitimos al Capítulo II, punto 3 de la primera parte y al Apéndice IV.

¹¹⁹ Nótese la aliteración de [b-l]

Recapitulando, vemos que si bien *Seven Melodramas* suponen una innovación formal, temáticamente reiteran los conocidos *topoi* davieanos: sentimiento de pérdida y defensa del clasicismo. Cabe destacar con todo, la unidad de acción de todas las obras y la polifonía de *After a Change of Régime* y, en menor grado, de *Another Old Bolshevik*. Es notable, también, la presentación en *A Heroine of the Academy* de la dicotomía feminismo falso / feminismo verdadero, la inversión de roles tesis / antítesis de clasicismo y modernidad en *Chernobyl. A Disaster* y la reflexión sobre la poética: sobre la traducción en *Balancing Acts* y sobre el *passéisme* poético en *Bella & Rosa*.

Considerados globalmente, los *Seven Melodramas* están impregnados de una atmósfera melancólica. En todas ellas Europa Oriental está presente y a ello no es ajeno, creemos, la caída del comunismo acaecida entre 1989 y 1991. Los regímenes totalitarios del Este de Europa eran, en nuestro continente, el último ejemplo de una sociedad cerrada, aglutinada en torno a puntos de referencia netamente definidos. El bloque soviético, constituía, por otra parte, el último imperio europeo. Davie, nostálgico de la sociedad del Antiguo Régimen, si bien ideológicamente contrario al marxismo se sirve de dicha atmósfera para expresar su ya conocida reivindicación de un clasicismo que él considera traicionado. De esta manera, Europa Oriental parece ser el postrer exponente del “vanished world” (*Bella & Rosa*, v. 183) de las “real or seeming certainties” (TTC, 16). De hecho todos los melodramas recuerdan, vagamente el libro autobiográfico del escritor austriaco Stefan Zweig, *El Mundo*

de Ayer, en donde se evoca la Europa anterior a la Gran Guerra¹. En ello, Davie es fiel a la mitificación *movementeer* de la época anterior a 1914. Teniendo en cuenta que *Poems* prolonga temáticamente *To Scorch or Freeze* y que en él también se expone su concepción lapidaria de la literatura, podemos concluir que *Poems & Melodramas* es una segunda y definitiva coda a la obra de Davie. Innovador por su poesía dramática, dicho libro es la postera reafirmación del autor en las posiciones estéticas e ideológicas defendidas con tanto celo durante toda una vida.

¹ Cfr. en cine, la película de Teo Anguelópulos *La Mirada de Ulises*.

CONCLUSION

A continuación procedemos, a modo de conclusión, a valorar la obra crítica y poética de Donald Davie.

La labor crítica de Davie tiene, como toda actividad humana, características positivas y negativas. Las características positivas son, a nuestro juicio, tres: perceptividad, dialogismo interatlántico y apertura eslava.

1. Por **perceptividad** entendemos la habilidad de Davie de captar la relación entre elementos distintos. Literariamente, Davie ha relacionado versolibrismo, asintacticidad oracional escrita, modernidad (romanticismo, simbolismo, postmodernismo), imagen patriarcal de la femineidad, y, por otra, poética clásica, imagen patriarcal de la masculinidad y filosofía aristotélica. A esta perceptividad hemos de añadir su capacidad de penetración lingüística a la hora de analizar un poema. Davie es un crítico que sabe -saborea- la poesía.
2. Por **dialogismo interatlántico** entendemos su perspectiva anglo-norteamericana como crítico e historiador de la literatura. Davie, cuando enjuicia la producción poética en inglés de un escritor estadounidense o de las Islas Británicas, tiene siempre presente el desarrollo de dicho arte en ambos lados del Atlántico. Su punto de vista es la de un inglés que ha superado la insularidad del *Little Englandism* y se ha abierto a Estados Unidos.

3. Por **apertura eslava** entendemos su receptividad hacia las literaturas rusa y polaca. Davie ha sido, para la literatura en inglés, una ventana abierta hacia el Este. Esta faceta suya es complementaria de su dialogismo interatlántico. Ambas son el reflejo de un crítico que, si bien profundamente inglés, es capaz de trascender las fronteras literarias nacionales.

Por otra parte, la característica que marca negativamente la crítica de Davie es el **conformismo**, Davie ante todo defiende su ideología reaccionaria y distorsiona el hecho literario para que éste se ajuste (con-forme) a su eidos. Este conformismo resulta en los ya estudiados mecanismos distorsionadores de alterización y diversión, dentro de la que incluimos la omisión y la distracción, con sus variantes de reduccionismo y ampliación. Como resultado de la aplicación de estos mecanismos, su crítica está inficionada por la **parcialidad** y el **fariseísmo**.

La crítica de Davie es parcial tanto en la cantidad (elenco de autores y elementos literarios) como en la calidad (análisis de autores y elementos, de manera que éstos se ajusten o no a su idea). Así, la relación detectada entre los elementos señalados en el punto uno (perceptividad) se ve empañada por la negativización del versolibrismo y la femineidad. Esta parcialidad lleva, en el caso de Davie, a la superficialidad. Al concebir la historia como estado y no como proceso y al negar la validez de ciencias humanas como la psicología o la sociología, sus análisis de historia literaria prescinden de la etiología

externa (socioeconómica) e interna (psíquica, filosófica) lo que les resta profundidad y les confiere un carácter simplista y a veces maniqueo.

Por otro lado, la crítica de Davie es también farisea. Davie, a nuestro modo de ver, está convencido de que su cosmovisión es la verdad, y en su crítica, despliega buenas dosis de *self-righteousness*. Lo otro -lo que no se adecúa a su eidos- aparece como un desvío, que se presenta como error y que en multitud de ocasiones —quizá por mostrar la viabilidad de otros caminos— se considera una agresión a la verdad. Esta apreciación de lo otro nos lleva a considerar otra característica de la crítica davieana: la **polemicidad**.

Davie concibe la alteridad no como diversidad, sino como antagonismo. “Quien no está conmigo, está contra mí” parece su secreto lema. A menudo, Davie busca la polémica para, implícitamente, reforzar su fariseísmo. El ataque del contrario le confiere el status de mártir e *ipso facto*, con ello, la categoría de héroe.

Haciendo balance de las características positivas y negativas, podemos concluir que Davie es un crítico perspicaz, abierto a Norteamérica, Rusia y Polonia, pero cerrado en su ideología. Su defecto más importante es su radical incompreensión de la modernidad; su virtud sobresaliente, su expansión -al Este y al Oeste- de la consciencia literaria inglesa.

Del análisis de la obra poética de Davie en su conjunto podemos ver que ésta presenta ciertas características permanentes que le dan continuidad:

1. **Logicismo.** Davie se mantiene firme en su visión del lenguaje como instrumento racional con validez epistemológica. El lenguaje es logos (discurso ordenado conforme a razón) y ese logos se manifiesta en la articulación sintáctica de la oración gramatical y en la articulación prosódica del verso. La poesía es logos y, por tanto, no es, en esencia, distinta de la prosa. De ahí que, a lo largo de casi cuarenta años de escritura, Davie nunca haya roto la estructura sintáctica e inteligible de la frase o no haya escrito —salvo la excepción de “Petit Thouars”— verso libre. Así y todo, en dicha composición Davie adopta las yuxtaposiciones del *modernism* sin quebrar la racionalidad del discurso (logos). Este logos es la base de la civilización y, por tanto, la poesía y el poeta —en tanto que custodio del lenguaje— tiene una responsabilidad política que confiere al acto de escribir una dimensión moral edificante, que será religiosa en la última etapa poética de Davie.

2. **Lapidarismo.** Estrechamente relacionado con el logicismo, el lapidarismo consiste en concebir la poesía como escultura de una lápida en la que se conmemora y actualiza la tradición. Al ser logos la base de la civilización y estar éste condificado en textos y escritos canonizados por la tradición, escribir edificantemente será construir sobre esos textos que son la base de la civilización. Para ello el poema ha de ser un texto que rememore y actualice esos textos. Como esos textos son —o deben ser— patrimonio común de la colectividad y subyacen a la conciencia civilizada, el poema no hará más que evocarlos. Por ello el poema será lapidario: conciso por su brevedad y por su densidad de significado. Esta última se logra por las

latencias; el lector suple las insinuaciones que, al referirse al canon, provocan en el lector la rememoración y actualización del mismo. Así, el poema, cual lápida, conmemora los textos canónicos.

3. **Metapoesía.** En mayor o menor grado, los poemas que hablan sobre la poesía jalonan toda la obra de Davie. Este hecho no es sino consecuencia del lapidarismo y del logicismo. Si escribir es ante todo una actividad de diálogo con otros textos, el reflexionar sobre ese intercambio es una derivación natural de esa concepción de la poesía. Si el logos es la base de la civilización y la poesía es el espacio en donde se mantienen las esencias del logos, el acto poético tiene una trascendencia que lleva naturalmente a la reflexión sobre el acto de escribir.

4. **Dialéctica: encabalgamiento.** Esta concepción poética de Davie se presenta —psíquica, poética y hasta políticamente— como una lucha contra las fuerzas opuestas a ella: inconsciente, metafóricidad, intelectualismo (sobre todo en tanto que cuestionador de lo establecido). La poesía de Davie es una poesía dialéctica que debate con la modernidad, en cuanto conjunto de prácticas poéticas y concepciones filosóficas contrarias a su visión clasicista de la poesía. Esta característica no es sino consecuencia de la metapoesía: si escribir es dialogar con los textos canónicos, en su reflexión sobre la escritura Davie luchará por defender la conmemoración de los mismos de aquellos movimientos poéticos o intelectuales para quienes dicha conmemoración carece de todo valor o es incluso contraproducente. Esta lucha en Davie, adquiere el carácter de un verdadero conflicto interior que, prosódicamente,

tiene su mejor reflejo en el encabalgamiento. Muy a menudo Davie pone prosódica o sintácticamente de relieve un concepto, pero ese realce, la afirmación o negación, viene socavado por la negación o afirmación sintáctica o prosódica que respectivamente lo precede, en la factura misma de su verso. En los encabalgamientos Davie afirma negando y niega afirmando la negación o afirmación sintáctica o prosódica, respectivamente, que lo precede. De esta manera su debate interior se manifiesta exteriormente.

Hábil maestro del encabalgamiento y diestro en el manejo la prosodia, Donald Davie es un buen poeta. No obstante, coincidimos con Hugh Kenner (1983, 102) en que es un "good minor poet". Es un buen poeta por las razones apuntadas: sabe construir poemas. Es un poeta menor porque su desarrollo poético se ha visto coartado por su identificación de subjetividad con egoísmo y de egoísmo con poesía de nuestro tiempo. Estas identificaciones le han impedido sacar todo el partido posible a la poesía moderna. En lugar de aprovechar a fondo todo el repertorio de formas de la poesía del siglo XX, Davie se ha visto atrapado en un debate interior y exterior sobre la validez ética y estética de las mismas que le ha privado de ir más allá de un tímido uso de la yuxtaposición y técnica caleidoscópica del *modernism*. Si la poesía es razón y orden apolíneo, también es sentimiento y orgía dionisiaca y esto último brilla por su ausencia en la poesía de Davie. Es una poesía que recoge la experiencia humana, pero sólo a medias, no en su totalidad y complejidad.

En su lugar, Davie ofrece —bajo la superficie— una serie de oposiciones que resultan, a veces, algo maniqueas en su taxatividad. Se

argüirá que se puede ser un gran poeta siendo apolíneo (p. ej.: Horacio, Valéry). Ciertamente, pero Davie, debido a su conflicto interior, sin ser un poeta dionisiaco, no llega a ser completamente un poeta apolíneo. Su obra produce la sensación de “quiero y —por imperativo moral— no puedo”.

Dicho esto, cabe decir que, en cuanto a historia literaria, su aportación no deja de ser importante. *To Scorch or Freeze*, pese a sus defectos, es el intento más ambicioso en la poesía de lengua inglesa de actualizar y modernizar los salmos, renovando así una secular tradición. Sin llegar a tener la misma relevancia, *Six Epistles to Eva Hesse* revitaliza el pareado y demuestra la posibilidad —en el siglo XX— de argumentar en verso. Por lo que a la literatura comparada respecta, la influencia que recibe de Pasternak o las adaptaciones de Mandelstam, Mickiewicz, Bassani o Ronsard no dejan de suponer una expansión de la literatura en inglés y un enriquecimiento de la misma. Por lo que a su labor como literato inglés concierne, toda su obra es un testimonio más del debate poético entre anglicidad y americanidad que permea gran parte de la literatura inglesa del siglo XX. En este sentido, su diálogo con el *modernism* da fe de una apertura y una inquietud transnacional de la que otros autores británicos carecen o han carecido. Teniendo todo esto en cuenta, podemos concluir que —excepción hecha de *To Scorch or Freeze*— la importancia de la obra poética de Donald Davie reside en esto: en ser un auténtico y apasionado testimonio de cómo un poeta inglés, disenter de vocación augústea, intenta —desde esa conflictiva posición— abrirse al mundo de las literaturas rusa y norteamericana sin perder, por ello, un ápice de su acendrada, demostrada y querida anglicidad.

Una vez analizados y valorados el pensamiento crítico y la práctica poética de Donald Davie, creo que podemos humildemente afirmar que hemos alcanzado el objetivo propuesto. Hemos dilucidado la estructura ideológica de su crítica y establecido los principios que configuran su poética y trazado su evolución como poeta. Asimismo, hemos sistematizado los temas en sus libros de nuestro autor y hemos proporcionado un inventario prosódico de sus poemas, así como trazado, en los apéndices, varios esquemas con los que mejor situar su obra. Los mapas de orientación de ambos terrenos —crítica y poesía— a que nos referíamos en la introducción han quedado plasmados analítica y discursivamente en la exposición textual y sintética y gráficamente en los esquemas del apéndice.

Cumplida esta misión, en los estudios davieanos quedan pendientes otras tareas como localización de fuentes, el examen de la labor de traducción de Davie, la interpretación psicoanalítica-feminista de su obra y la valoración por especialistas de la contribución de nuestro autor a cada uno de los campos específicos de su estudio.

Esperamos, no obstante, que estos trabajos se vean facilitados por el nuestro. Si en el laberinto que es la obra de Davie hemos introducido un modesto hilo de Ariadna, quedaremos legítimamente orgullosos y éticamente y profesionalmente satisfechos.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DE DONALD DAVIE.

1. Críticas.

- 1950 "A West-Country Poet: Sidney Godolphin", Broadcast for the BBC, Western Region, 1950, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 37-43.
- 1950 "The Spoken Word", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 1-5.
- 1952 "Dramatic Poetry: Dryden's Conversation-Piece", *Cambridge Journal* V: 9 (June 1952), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 71-79.
- 1952 "The Poetic Diction of John M. Synge", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 6-10.
- 1952 *Purity of Diction in English Verse*. London, Chatto & Windos; [Reprinted with Postscript, London: Routledge & Kegan Paul, 1969; Reprinted with *Articulate Energy* with a foreword. London: Penguin, 1992].

- 1953 "'Essential Gaudiness': The Poems of Wallace Stevens", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 11-17.
- 1953 "The Critical Principles of William Cowper", *Cambridge Journal* VII: 3 (December 1953), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 214-221.
- 1954 "Professor Heller and the Boots", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 18-24.
- 1955 "Poetry, or Poems?" , ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 25-31.
- 1955 "The Poetry of Prince Vyazemsky, 1792-1878", en *Hermathena* (LXXVI), 1955; revisado, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 28-42.
- 1955 "William Cullen Bryant's 'To a Waterfowl'", en *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*, ed. John Wain (London: Routledge & Kegan Paul, 1955), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 290-297.
- 1955 "Yeats, Berkeley and Romanticism", *Irish Writing* 31, Yeats Special Number, ed. S.J. White (Summer 1955); Reprinted in *English Literature and British Philosophy*, ed. S.P. Rosenbaum (Chicago, 1971), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections*

- on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 133-139.
- 1955 *Articulate Energy. An Enquiry into the Syntax of English Verse*, London: Routledge & Kegan Paul; Reprinted in 1965, Reprinted with a Postscript, London: Routledge & Kegan Paul, 1976; Reprinted with *Purity of Diction* with a foreword, London: Penguin, 1992.
- 1956 "Pan Tadeusz in English Verse", en *Adam Mickiewicz in World Literature*, ed. Wacław Lednicki. Berkeley, Los Angeles: University Of California Press, 1956, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 43-53.
- 1956 "T.S. Eliot: The End of an Era", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 32-41.
- 1957 "An Alternative to Pound", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 57-59.
- 1957 "Common-Mannerism", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 42-44.
- 1957 "The Poet in the Imaginary Museum", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 45-56
- 1958 "Kinds of Comedy", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 60-65.
- 1959 "Remembering The Movement", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 72-75.

- 1959 "See, and Believe", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*.
Manchester: Carcanet, 1977, pp. 66-71.
- 1959 "*The Forests of Lithuania*", primera edición por The Marvell Press
(Hessle, Yorkshire), 1959, ahora en *Slavic Excursions. Essays on
Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp.
54-94.
- 1960 "A Reading of 'The Ocean's Love to Cynthia'". *Elizabethan Poetry*,
Stratford-upon-Avon Studies 2 (London: Edward Arnold, 1960),
ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and
American Literature*, pp. 13-30.
- 1960 "Impersonal and Emblematic", ahora en *The Poet in the Imaginary
Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 76-80.
- 1960 "Polish Baroque", *New Statesman*, 26 November 1960; revisado,
ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish
Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 95-97.
- 1960 "Syntax and Music in *Paradise Lost*", en *The Living Milton*, ed.
Frank Kermode (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), ahora
en *Older Masters. Essays and Reflections on English and
American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 44-55.
- 1961 "Ezra Pound's *Hugh Selwyn Mauberley*", ahora en *The Poet in the
Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 81-92.
- 1961 "Pushkin, Walter Scott, and Mickiewicz", en *The Heyday of Sir
Walter Scott*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961; New York:
Barnes & Noble, 1961, ahora en *Slavic Excursions. Essays on*

- Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 98-138.
- 1961 "The Poetry of Sir Walter Scott", Chatterton Lecture to the British Academy, read on 8 March 1961, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 276-289.
- 1961 "The Relation between Syntax and Music in Some Modern Poems in English", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 93-103.
- 1961 *The Heyday of Sir Walter Scott*. London: Routledge & Kegan Paul 1961; New York: Barnes & Noble 1961; Kraus Reprint 1971.
- 1962 "A'e Gowden Lyric", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 113-116.
- 1962 "Nightingales, Anangke", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 104-107.
- 1962 "'Res' and 'Verba' in Rock-Drill and After", *Paideuma* 11:3, ahora en *Studies in Ezra Pound Chronicle and Polemic*, Manchester, Carcanet, 1991, pp. 327-339.
- 1962 "Two Analogies for Poetry", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 108-112.
- 1963 "Mr Eliot", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 117-121.
- 1963 "The Language of Science and the Language of Literature, 1700-1740", primera edición en London & New York: Sheed & Ward, 1963, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English*

- and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 80-117.
- 1964 "Alan Stephens - A Tone of Voice", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 122-124.
- 1964 "Berkeley and the Style of Dialogue", en *The English Mind: Essays Presented to Basil Willey*, eds. H.S. Davies and G. Watson (Cambridge: CUP, 1964), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 118-132.
- 1964 "Two Ways out of Whitman", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 132-136.
- 1964 "Yeats, the Master of a Trade", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 125-131.
- 1964 *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, New York: Oxford University Press, ahora en *Studies in Ezra Pound: Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet, 1991, pp. 11-209.
- 1965 "After Sedley, After Pound", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 137-139.
- 1965 *The Poems of Doctor Zhivago*, primera edición en Manchester: M.U.P., 1965; New York: Barnes & Noble, 1965, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 139-244.
- 1966 "A Poetry of Protest", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 147-149.

- 1966 "Sincerity and Poetry", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 140-146.
- 1967 "A Continuity Lost", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 150-152.
- 1967 "Go Home, Octavio Paz!", *The Guardian*, July 1967, ahora en *Trying to Explain*.- Manchester: Carcanet, 1986, pp. 49-51.
- 1967 "The Translatability of Poetry", *Listener*, 28 December 1967; reprinted in *The Poet in the Imaginary Museum*, ed. Barry Alpert. Manchester: Carcanet New Press, 1977, pp. 153-157, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 303-308.
- 1968 "Landscape as Poetic Focus", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 165-169.
- 1968 "Poetry and the Other Modern Arts", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 158-164.
- 1968 "Politics and Literature: John Adams and Dr Johnson", en *Politics and Experience. Essays presented to Professor Michael Oakeshott on the occasion of his Retirement* (Cambridge: CUP, 1968), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 234-249.
- 1969 "Dionysus in *Lyrical Ballads*", en *Wordsworth's Mind and Art*, ed. A.W. Thomson (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 250-275.

- 1969 "Parallels to Pasternak", Introducción a *Modern Judgements: Pasternak*, con Angela Livingstone. London: Macmillan, 1969; Nashville: Aurora, 1970, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 245-266.
- 1969 Christopher Smart: Some Neglected Poems", *Eighteenth Century Studies* III: 2 (Winter 1969), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 164-185.
- 1970 "Pound and Eliot: A Distinction", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 191-207.
- 1970 "Eminent Talent", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 208-212.
- 1970 "The Black Mountain Poets: Charles Olson and Edward Dorn", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 177-190.
- 1970 "The Poetry of Samuel Menashe", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 170-176.
- 1970 "John Ledyard: the American Traveller and his Sentimental Journeys", *Eighteenth Century Studies* IV: 1 (Fall 1970), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 199-213.
- 1971 "Pushkin and Other Poets", *Listener*, 17 June, reprinted in *The Poet in the Imaginary Museum*, ed. Barry Alpert. Manchester: Carcanet New Press, 1977, ahora en *Slavic Excursions. Essays*

- on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 267-270.
- 1971 "The Adventures of a Cultural Orphan", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 217-220.
- 1972 "Chaucer and One Idea of Englishness", *Essays in Criticism* XXII: 4 (October 1972), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 7-12.
- 1972 "Hardy's Virgilian Purples", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 221-235.
- 1972 "'Mr Tolstoy, I presume?' The Russian Novel through Victorian Spectacles", conferencia dada en Oregon State University, Cornwallis, 1972, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 271-280.
- 1972 "*The Cantos: Towards a Pedestrian Reading*", *Paideuma* 1:1, ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 236-241. *Studies in Ezra Pound: Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 210-217.
- 1972 "The Rhetoric of Emotion", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 242-248.
- 1972 "John Peck's *Shagbark*", *Shenandoah* 24, no. 1 (Fall 1972), ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 174-178.
- 1972 *Thomas Hardy and British Poetry*. New York: Oxford University Press 1972; London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

- 1972/73 "Some Notes on Rhythm in Verse", *Agenda*, Autumm/Winter 1972-73, ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 199-202.
- 1973 "A West Riding Boyhood", primera edición en *Prose* 7, 1973, reimpresso como el capítulo primero de *These the Companions: Recollections*. London and New York: Cambridge University Press, 1982, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet, 1986, pp. 18-26.
- 1973 "An Ambition beyond Poetry", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 249-254.
- 1973 "Braveries Eschewed", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 255-259.
- 1973 "Tragedy and Gaiety", *New Statesman*, 7 December 1973 reprinted in *The Poet in the Imaginary Museum*, ed. Barry Alpert. Manchester: Carcanet New Press, 1977, pp. 260-270, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 281-286.
- 1974 "An Appeal to Dryden", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 271-274.
- 1974 "George Steiner on Language". London: *Times Literary Supplement*, 1974, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet, 1986, pp. 80-94.
- 1974 "Language and Poetry in the English Enlightenment", *Literature and Western Civilization*, vol. 3, eds David Daiches and Anthony Thorlby (London: Aldus, 1974), ahora en *Older Masters. Essays*

- and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 140-156.
- 1974 "Robert Lowell", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*, ed. Barry Alpert. Manchester; Carcanet New Press, 1977, pp. 260-265.
- 1974 "Slogging for the Absolute", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 275-284.
- 1974 *circa* "English and American in *Briggflatts*", ahora en *The Poet in the Imaginary Museum*. Manchester: Carcanet, 1977, pp. 285-292.
- 1975 "Ezra Pound Abandons the English", *Poetry Nation* (Manchester, England), no. 4 (1975), ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 114-127, reimpresso en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet, 1991, pp. 232-242.
- 1975 "The Life of Dylan Thomas", *New York Times Book Review*, 9 November 1975, ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 63-65.
- 1975 "Two Kinds of Magnanimity", *New York Review of Books*, 1975, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 143-149 y reimpresso en *Studies in Ezra Pound: Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet, 1991, pp. 254-258.
- 1975 *Ezra Pound*. Great Britain: Fontana 1975; New York, U.S.A.: Viking Press, 1976; Harmondsworth, Middlesex: Penguin Modern

- Master Series, 1976, reissued in paperback: Chicago University Press, 1980.
- 1976 "Ezra among the Edwardians", *Paideuma* 5, no. 1 (1976), ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 95-113 y reimpresso en *Studies in Ezra Pound: Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet 1991, pp. 218-231.
- 1976 "John Berryman's *Freedom of the Poet*", *New York Times Book Review*, April 25, 1976, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 66-73.
- 1976 "Lowell's *Selected Poems*", *New York Times Book Review*, July 18, 1976, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 74-79.
- 1976 "Shakespeare and the Practising Poet Today", address to the Shakespeare Association of America, c. 1978, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 31-36.
- 1976 "Edward Taylor and Isaac Watts", *The Yale Review* LXV: 4 (June 1976), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 56-70.
- 1977 "An Episode in the History of Candour", *PN Review* 4 (1977), pp. 46-49, reimpresso en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays*

- in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy.* Manchester: Carcanet, pp. 182-190.
- 1977 "Dissent and Individualism", *Proteus* no. 1 (November 1977), pp. 22-30, reimpreso en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces.* Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy.* Manchester: Carcanet, pp. 226-233.
- 1977 "Ezra Pound and the English", *Paideuma* 7, nos. 1 y 2 (1978), originalmente una conferencia dictada en Londres sobre estudios poundianos en 1977, ahora en *Trying to Explain.* Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 150-164 y reimpreso en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic.* Manchester: Carcanet, 1991, pp. 259-269.
- 1977 "Mandelstam's Classicism", prefacio a *Osip Mandelstam: Poems,* seleccionados y traducidos por James Greene. London: Elek, 1977 (rev. 1980), ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature.* Manchester: Carcanet, 1990, pp. 287-289.
- 1977 "Pound and The Exile", *Paideuma* 6: 1, ahora en *Trying to Explain,* Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 128-132 y reimpreso en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic.* Manchester: Carcanet, 1991, pp. 218-231.
- 1977 "Sicily in *The Cantos*", *Paideuma* 6, no 1 (1977), ahora en *Trying to Explain.* Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 133-142 y

- reimpreso en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet, 1991, pp. 247-253.
- 1977 "Talking with Dana Gioia", *Sequoia* 22, no. 2 (Winter 1978), entrevista realizada en 1977, ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 203-213.
- 1977 "The Language of the Eighteenth-Century Hymn". Discurso pronunciado en William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles, 5 de marzo de 1977. Publicado junto con una conferencia de Robert Stevenson sobre 'The Eighteenth-Century Hymn Tune', como *English Hymnology in the Eighteenth Century* (Los Angeles, 1980). Reimpreso en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 169-181.
- 1978 "Dissenters and 'Antiquity'", en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 203-214.
- 1978 "Steep Trajectories", *Vanderbilt Campus Magazine, Maxie's Journal*, editado por Craig Chambers, ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 13-17.

- 1978 "Talking with Millicent Dillon", *Canto* 2, no. 1 (Spring 1978), ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 27-48.
- 1978 "Theme and Action", *Parnassus* 6, no. 2 (1978), ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 1-12.
- 1978 "Two Reviews: I Alexander Pope", *Modern Language Review* 73: 2 (April 1978); ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 157-159.
- 1978 *A Gathered Church: the Literature of the English Dissenting Interes, 1700-1930*. (The Clark Lectures for 1976). London and Henley: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 1-111.
- 1979 "A Mug's Game?". *PN Review* 12, Vol. 6, No. 4, 1979, pp. 17-19.
- 1979 "Thoughts on Kipling's 'Recessional'", publicado en *The Sewanee Review* 87, no. 1 (Winter 1979), pp. 34-48, como 'A Puritan's Empire: The Case of Kipling', reimpresso en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 215-225.
- 1979 "Two Reviews: II John Wesley", *Modern Language Review*, 74:4 (October 1979), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections*

- on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 160-163.
- 1980 "A Day with the DNB", *PN Review* 18 (1980), pp. 26-30, reimpreso en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 191-202.
- 1980 *circa*, s.d. "'A Fascist Poem: Yeat's 'Blood and the Moon'", ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 165-173.
- 1980 *circa*, s.d. "American Literature: The Canon", originalmente una conferencia pronunciada en la Universidad de Montana, ahora en *Trying to Explain*. Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 179-198.
- 1980 *circa*, s.d. "Art and Anger", ahora en *Trying to Explain*, Manchester: Carcanet Press, 1986, pp. 52-62.
- 1981 "Personification". La primera "Memorial Lecture" fue en Oxford el 25 de Febrero de 1981 y se publicó en *Essays in Criticism XXXI: 2* (April 1981), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 222-233.
- 1982 *Enlightenment and Christian Dissent*, (The Ward-Phillips Lectures for 1980) en *Dissentient Voice: The Ward-Phillips Lectures for 1980 with some Related Pieces*. Notre Dame & London:

- University of Notre Dame Press, 1982, ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 113-166.
- 1983 "Adrian Stokes Revisted", *PN Review* 10:3 (ahora en *Studies in Ezra Pound Chronicle and Polemic*. Manchester: Carcanet, 1991, pp. 340-348).
- 1983 "Russian Poetry in English Translation", charla dada a la "Barnsley Literary Society", 1983, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 13-27.
- 1984 "Attending to Landor", *Ironweed* 12: 2 (fall 1984), ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 305-314.
- 1984 "Disaffection of the Dissenters under George III, en *Greene Centennial Studies: Essays Presented to Donald Greene in the Centennial Year of the University of Southern California*, eds. Paul J. Korshin & Robert R. Allen. (Charlottesville: University Press of Virginia, 1984) , ahora en *Essays in Dissent. Church, Chapel, and the Unitarian Conspiracy*. Manchester: Carcanet, 1995, pp. 234-258.
- 1984 "Pound as Critic". *The Sewanee Review*, 92:3, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 308-319.

- 1985 "Pound and the Perfect Lady". *London Review of Books*, 19 September, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 320-324.
- 1985 "Pound's Friends". *London Review of Books*, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 349-358.
- 1985 "Poundians Now", *Paideuma* 14:2-3, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 359-369.
- 1985 *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*. Knoxville: The University of Tennessee Press. (Facsimile available from Ann Arbor, Michigan: UMI Books on Demand).
- 1986 "Virgil's Presence in Ezra Pound and Others", en Cardwell, R.A. & Hamilton, J., eds., *Virgil in a Cultural Tradition*, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 270-284.
- 1987 "Ironies out of Poland: Zbigniew Herbert", *Poetry Durham*, 1987, ahora en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 290-302.
- 1987 "John Keats: a Genius and his Limitations", *Times Literary Supplement*, 1987, pp. 651, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 298-304.
- 1987 "Goldsmith as Monarchist", en *Politics and Poetic Value*, ed. R. von Hallberg (University of Chicago Press, 1987), ahora en *Older*

- Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 186-198.
- 1988 "Eliot, Williams and Pound in the Twenties", en Ford, Boris, ed., *The New Pelican Guide to English Literature*, ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 283-307.
- 1988 "Nonconformist Poetics: A Response to Daniel Jenkins". *Journal of Literature & Theology*, Vol. 2, No. 2, September 1988, pp. 163-173.
- 1989 "Foreword", en *Slavic Excursions. Essays on Russian and Polish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990, pp. 7-12
- 1989 *Under Briggflatts. A History of Poetry in Great Britain. 1960-1988*. Manchester: Carcanet.
- 1990 "Exorcising Coleridge: The Poet and Critic Donald Davie talks to Kevin Jackson about Art, Insularity and Faith". *The Independent* 10/9/90, pp. 17.
- 1990 "More on the Muddle of Thrones", ahora en *Studies in Ezra Pound. Chronicle and Polemic*, Manchester: Carcanet, 1991, pp. 370-376.
- 1991 "Browning and Modernism", *London Review of Books*, 10 October 1991, ahora en *Older Masters. Essays and Reflections on English and American Literature*. Manchester: Carcanet, 1992, pp. 315-324.
- 1992 "Foreword to the 1992 Edition". *Purity of Diction and Articulate Energy*, pp. ix-xi. London: Penguin.

- 1993 *The Eighteenth-Century Hymn in England*. Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought. Cambridge, New York, Victoria (Australia): Cambridge University Press.
- 1995 "Donald Davie visto por Donald Davie" en Ricardo J. Sola Buil & Luis Alberto Lázaro (eds.), *Escritores Británicos en Alcalá - volumen I / British Writers at Alcalá - volume I*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares / The British Council, pp. 109-125.
- 1995 "Placing Clare". *Essays in Criticism*, vol. 45, nº 1, pp. 63-69.

2. Antológicas.

- 1958 *The Late Augustans: Longer Poems of the Late Eighteenth Century* (ed.) London: Heinemann 1958, 1963; New York: Macmillan, 1958.
- 1974 *Augustan Lyric* (ed.). London: Heinemann, 1974.
- 1981 *New Oxford Book of Christian Verse* (ed.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- 1996 *The Psalms in English* (ed.). London: Penguin.

3. Poéticas.

- 1955 *Brides of Reason*. Oxford: Fantasy Press.
- 1957 *A Winter Talent and Other Poems*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1961 *A Sequence for Francis Parkman*. Hesse: Marvell Press.
- 1961 *New and Selected Poems*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- 1964 *Events and Wisdoms. Poems 1957-1963*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965.
- 1969 *Essex Poems 1963-67*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1970 *Six Epistles to Eva Hesse*. London: London Magazine Editions.
- 1972 *Collected Poems 1950-1970*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972; New York: Oxford University Press, 1972.
- 1974 *The Shires: Poems*. London: Routledge & Kegan Paul 1974; New York: Oxford University Press, 1975.
- 1977 *In the Stopping Train and Other Poems*. Manchester: Carcanet Press, 1977, 1979; New York: Oxford University Press, 1980.
- 1981 *Three for Water Music and The Shires*. Manchester: Carcanet Press, 1981.
- 1982 *The Battered Wife & Other Poems*. Manchester: Carcanet.
- 1983 *Collected Poems 1970-1983*. Manchester: Carcanet.

- 1988 *To Scorch or Freeze. Poems About the Sacred*. Manchester:
Carcanet.
- 1990 *Collected Poems*. Manchester: Carcanet.
- 1996 *Poems & Melodramas*. Manchester: Carcanet.

4. Autobiográfica.

- 1982 *These the Companions: Recollections*. London and New York:
Cambridge University Press, 1982.

II. OBRAS SOBRE DONALD DAVIE.

1. Compilación

Wright, Stuart (comp.)

- 1991 *Donald Davie: A Checklist of His Writings 1946-1988*. Westport,
Connecticut, London, New York: Greenwood Press, Biblio-
graphies and Indexes in World Literature, No. 28.

2. Tesis

Oakland, Leonard A.

1985 *Donald Davie: The Poet As Dissenter*. Wahington State University, Department of English. Reproduction by Dissertation Services, U.M.I., Ann Arbor, Michigan.

3. Entrevistas:

Anónimo

1979 "An Interview with Donald Davie". *Christianity and Literature*, Vol. 28, No. 4, 1979, pp. 13-18.

Tredell, Nicolas

1992 "Nicolas Tredell in Conversation with Donald Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 61-71.

Wilmer, Clive

1992 "Clive Wilmer in Conversation with Donald Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 3-6.

4. Necrológicas

Anónimo

1995 "Donald Davie". *The Daily Telegraph*. 21/9/95, p. 19.

Anónimo

1995 "Professor Donald Davie". *The Times* 21/9/95, p. 21.

Kermode, Frank

1995 "Poet of Harsh Eloquence". *The Guardian* 21/9/95, p. 10.

Moreton, Cole

1995 "A Durable Poet in a Disposable Age". *The Independent* 25/9/95,
p. 9.

Schmidt, Michael

1995 "Professor Donald Davie". *The Independent* 20/9/95, p. 16.

5. Libros.

Dekker, George (ed.)

1983 *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester,
Carcanet.

Pandey, Mithilesh Kumar

1994 *The Poetry of Donald Davie*. New Delhi: Radha Publications.

6. Reseñas y comentarios de obras.

Adey, Lionel

- 1978 Review of *A Gathered Church: The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1930. Essays in Criticism* 28, 1978, pp. 321-329.

Alexander, Michael:

- s.d. "Donald Davie's *Essex Poems*". *Agenda*, 8?, pp. 78-82.

Anónimo

- 1972 "A Candour Under Control". *T.L.S.* 22/12/72, pp. 1548. Rev. of *D.D.'s Collected Poems 1970*.

Anónimo

- 1969 "Scorn and Sadness". *T.L.S.* 13/11/69, pp. 1298. Rev. of *Essex Poems 1963-67*.

Bayley, John

- 1972 "A Late Augustan...". *Agenda* Vol. 10-11, Autumn 1972-Winter 1973, pp. 148-152. Rev. of *D.D.'s Collected Poems 1970*.

Bergonzi, Bernard

- 1980 "From West Riding to West Coast". *T.L.S.* 23/5/80, pp. 578. Rev. of *Trying to Explain*.

Booth, Martin

- 1985 "Kicking out of the Poetic Pross". *Tribune*, 13/9/85, pp. 6. Rev. of *Selected Poems by D.D.*

Brooks, Cleanth

1990 "Tradition and Poetry". *Partisan Review*, 4, 1990, pp. 650-656.

Rev. of *To Scorch or Freeze: Poems about the Sacred*.

Cunningham, Valentine

1996 "Hymn to a Local Hero". *The Observer* 2/1/96. Rev. of. *Essays in Dissent*.

Dewey, Agnes

s.d. Rev. of. *Collected Poems 1970*. *Outposts* 168, pp. 56-58.

Doherty, M.J.

1988 "Our Own: The Poetry of Donald Davie". *Cumberland Poetry Review*. Vol. VIII, No. 1. Fall 88, pp. 1-3.

Feinstein, Elaine

1990 "Atlantic Crossings". *Sunday Times* 11/11/90. Rev. of *Collected Poems* by D.D.

Foster, Roy

1978 "The Dissenting Spirit". *T.L.S.* April 1978, pp. 469. Rev. of. *A Gathered Church*.

Gioia, Dana

1979 "A Personal Tour of Donald Davie's Imaginary Museum". *The Southern Review* Vol. 15, No. 3, Summer 1979, pp. 724-729.

Greene, Donald

1973 "A Breakthrough into Spaciousness: The 'Collected Poems' of Donald Davie". *Queen's Quarterly*, 80, 1973, pp. 601-615.

Grosholz, Emily

1983 "Master-Workers and Others". *Hudson Review* 36, 1983, pp. 582-592. Rev. of *Three for Water-Music*.

Hallberg, Robert von

1978 "Two Poet-Critics". *Chicago Review*, Vol. 30, No. 1, pp. 108-115. Rev. of *The Poet in the Imaginary Museum*.

Haughton, Hugh

1984 "Within Reasonable Limits". *T.L.S.* 16/3/1984. Rev. of *Collected Poems 1971-1983*.

Houston, Douglas

s.d., 1988 circa Rev. of *Scorch or Freeze*. *Poetry Review*, Vol. ?, pp. 52-53.

Lerner, Laurence

1981 "Westling with the Difficult: New Poetry". *Encounter*, 1981, pp. 62-69. Rev. of *Three for Water Music*.

Levi, Peter

s.d. 1990, circa "That Sort of Equalizing Rule". *Poetry Review* Vol. 81, No. 1, pp. 75-76. Rev. of *D.D.'s Collected Poems*.

Loan, Stephen

1993 "Verbal Virtuoso of Passionate Restraint". *The Times* 2/1/93. Rev. of *Older Masters*.

Lucas, John

- 1989 "The Poetics and Politics of Englishness". *New Statesman* 13/10/89, pp. 32-33. Rev. of *Under Briggflats: A History of Poetry in Great Britain 1960-1988*.

Mahon, Derek

- 1978 "Exhibit A". *New Statesman* 24/2/78. Rev. of *The Poet in the Imaginary Museum: Essays of Two Decades*.

Morrison, Blake

- 1978 "A Voice of Even Tenor". *T.L.S.* 6/1/78. Rev. of *The Poet in the Imaginary Museum*.

Mullan, John

- 1994 "Blind Unbelief is Sure to Err". *T.L.S.* 8/4/94, pp. 24. Rev. of *The Eighteenth-Century Hymn in England & Older Masters*.

Nye, Robert

- 1981 "Poetry". *The Times* 17/9/81. Rev. of *Three for Water-Music*.
- 1989 "A Quiet Voice, but full of Love". *The Times* 17/6/89. Rev. of *To Scorch or Freeze*.
- 1991 "The Puritan, the Savant and the Clown". *The Times Saturday Review* 23/2/91. Rev. of *D.D.'s Collected Poems*.

Pinsky, Robert

- 1978 ""Us Too the Harrows"". *Parnassus, Poetry in Review*. Vol. 6, No. 2, Spring/Summer 1978, pp. 185-192. Rev. of *In The Stopping Train and Other Poems*.

Powell, Neil

- s.d. "Professor Davie Changes Trains". *PN Review*, Vol. 16, N. 4, pp. 61-63. Rev. of. *Under Briggflats* with a rejoinder by Donald Davie.

Pritchard, William H.

- 1976 "In the British Looking-Glass". *Parnassus* 4, 1976, pp. 225-234.
Rev. of *The Shires*.
- 1984 "Aboard the Poetry Omnibus". *Hudson Review*, Vol. 37, pp. 327-342. Rev. of *D.D.'s Collected Poems 1970-83*.

Rae, Simon

- 1981 "Light on the Water". *New Stateman* 4/9/81, pp. 19. Rev. of *Three for Water-Music*.

Rawson, Claude

- 1982 "Disliking and Dissenting". *T.L.S.* 8/10/87, Rev. of *These the Companions & Dissentient Voice*.
- 1991 "The Last Late Augustan: Parochialism and Civility in the Poetry of Donald Davie". *T.L.S.* 2/10/1991, pp. 5. Rev. of *Slavic Excursions & Collected Poems*.

Richardson, D.E.

- 1985 "Donald Davie and Christian Verse". *Sewanee Review*, Vol. 13, No. 4. Fall 1985, pp. 634-646. Rev. of. *New Oxford Book of Christian Verse, A Gathered Church & Dissentient Voice*.

Robinson, Peter

- 1982 "Seeing the World". *English*, Vol. 31, pp. 88-95. Rev. of *These the Companions*.

Rothschild, Victoria:

1990 "Working at Cross Purposes". *The Spectator* 8/12/90, pp. 33-34.

Rev. of *Collected Poems* by D.D.

Sachs, William L.

1979 Rev. of *A Gathered Church: The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1930*. *Church History*, 48, pp. 225.

Scattergood, John

1991 "In the Stopping Train". *Poetry Ireland Review*, Winter 1991, pp. 101-106.

Sisson, C.H.

1986 "Rhyme and Reason". *T.L.S.* 17/12/86. Rev. of *Articulate Energy*.

Szirtes, George

1982 "Fountain-gazing". *T.L.S.* 8/1/82, pp. 38. Rev. of *Three for Water-Music*.

Tennyson, G.B.

1983 "Dissentient Voice: Enlightenment and Christian Dissent". *Theology Today* 39, 1983, pp. 472-474.

Thompson, E.P.

1980 "Rev. of. *A Gathered Church: The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1980*. *Modern Language Review*, 75, pp. 164-170.

Thwaite, Anthony

1974 "Notations of the Old Counties". *T.L.S.* October 1974. Rev. of. *The Shires*.

Weiss, Theodore

- 1974 "Between Two Words or On the Move". *Parnassus: Poetry in Review*. Vol. 3, No. 1, pp. 113-140. Rev. of *D.D.'s Collected Poems 1950-1970*.

Wilmer, Clive

- 1982 Rev. of *The New Oxford Book of Christian Verse*. *Agenda* Vol. 20, No. 2, Summer 1982, pp. 80-85.

7. Artículos generales

Alvarez, A. and Davie, Donald

- 1962 "A Discussion". *The Review*, No. 1, pp. 10-25.

Bateson, F.W.

- 1979 "The Analysis of Poetic Texts: Owen's 'Futility' and Davie's 'The Garden Party'". *Essays in Criticism* No. 2, April 1979, pp. 156-164.

Bedient, Calvin

- 1971 "On Donald Davie". *Iowa Review*, Vol. 2, No. 2, pp. 66-90.
- 1979 "Poetry Comfortable and Uncomfortable". *The Sewanee Review*, Vol. 87, 1979, pp. 296-304.

Bergonzi, Bernard

- 1977 "Davie, Larkin, and the State of England". *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 3, Summer 1977, pp. 343-360.

1983 "Davie and Pound" en George Dekker (ed.) *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 31-48.

1992 "Dioscovering Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 6-8.

Black, Stephen

1984 "An important Presence". *English*, Vol. 33, pp. 80-87. Rev. of *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*.

Bradley, Jerry

1993 "Donald Davie" en *The Movement: British Poetry of the 1950s*. Twaine Publishers. New York, pp. 101-116.

Brownjohn, Alan

s.d. "A View of English Poetry in the Early 'Seventies" en Michael Schmidt and Grenel Lindop (eds.) *British Poetry Since 1960*, Manchester: Carcanet, pp. 240-249.

Chamberlain, J.E.

1973 "Poetry Chronicle". *Hudson Review*, Vol. 26, No. 2, Summer 1973, pp. 388-409.

Cluysenaar, Anne

1992 "Donald Davie Teaching in Dublin". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 8-9.

Crozier, Andrew

1992 "Hope and Distrust". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 9-12.

Dekker, George

1976 "Donald Davie". *Agenda*, Vol. 14, No. 2, Summer 1976, pp. 45-57.

1983 "Introduction" en George Dekker (ed.) *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 1-5.

1992 "Donald Davie, Sir Walter Scott and 'The Romance of Scholarship'". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 12-16.

Dodsworth, Martin

1976 "Donald Davie". *Agenda*, Vol. 14, No. 2, Summer 1976, pp. 15-32.

1992 "Davie's Lines and Nature". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 16-18.

Dunn, Douglas

1973 "Moral Dandies". *Encounter*, Vol. 40, March 1973, pp. 68-69.

Durant, Alan

1988 "Pound, Modernism and Literary Criticism: a Reply to Donald Davie". *Critical Quarterly*, Vol. 28, Nov. 182, Spring/Summer 1988, pp. 154-166.

Eagleton, Terry

1972 "Myth and History in Recent Poetry" en Michael Schmidt and Grenel Lindop (eds.), *British Poetry since 1960*. Manchester: Carcanet, pp. 233-239.

Edwards, Michael

1992 "Davie's Mallarmé". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 18-22.

Erskine-Hill, Howard

- 1983 "Two Hundred Years Since: Davie, the Eighteenth Century and the Image of England" en George Dekker (ed.) *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 112-128.

Gioia, Dana

- 1983 "A Map of *The Shires*" en George Dekker (ed.), *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 103-111.

Grant, Michael

- 1992 "The Miracle". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 22-26.

Hallberg, Robert von

- 1983 "Donald Davie and 'The Moral Shape of Politics'" en George Dekker (ed.) *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 74-94.

Hamburger, Michael

- 1979 "Rejoinder to Donald Davie". *PN Review* 12, Vol. 6, No. 4 1979, pp. 16-17.

Hammond, Gerald

- 1992 "The Reek of the Human". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 28-29.

Harris, T.J.G.

1992 "An Equable Light". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 29-31.

Heaney, Seamus

1988 "'Or, Solitude': A Reading" en Vereen Bell and Laurence Lerner (eds.), *On Modern Poetry. Essays Presented to Donald Davie*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, pp. 81-87.

Holloway, John

1992 "Recollections of Donald Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 32-33.

Hooker, Jeremy

1992 "Donald Davie's 'Poems About the Sacred'". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 33-35.

Jacobs, Alan

1991 "The Social Life of Lyric Poetry: Davie, Milosz, Auden". *Christianity and Literature*, Vol. 40, No. 3, Spring 1991, pp. 27-298.

Jackson, Kevin

1992 "Dr. Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 35-37.

Jarman, Mark

1988 "A Shared Humanity: 'In the Stopping Train' and 'The Whitsun Weddings'" en Vereen Bell and Laurence Lerner (eds.), *On*

Modern Poetry Essays Presented to Donald Davie. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, pp. 89-101.

Kenner, Hugh

1983 "Responsibilities" en George Dekker (ed.) *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 95-102.

Keery, James

1992 "Interrelations". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 37-39.

Kirkham, Michael

1989 "English Poetry Since 1959". *Sewanee Review*, Vol. 89, pp. 474-479.

Livingstone, Angela

1983 "Donald Davie and Boris Pasternak" en George Dekker (ed.), *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 8-30.

Lucas, John

s.d. "Thomas Hardy, Donald Davie, England and the English" en Norman Pane (ed.). *Thomas Hardy Annual*, No. 1, pp. 134-151.

Martin, Agustin

1983 "Donald Davie and Ireland" en George Dekker (ed.), *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 49-63.

Mateo Alvaro, Leopoldo

- 1995 "Donald Davie: Desde el 'Movimiento' hasta nuestros días". En Ricardo J. Sola Buil & Luis Alberto Lázaro (eds.), *Escritores Británicos en Alcalá - volumen I / British Writers at Alcalá - volume I*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares / The British Council, pp. 99-107.

Oxenhorn, Harvey

- 1983 "Donald Davie and the American Poetry Workshop" en George Dekker (ed.), *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*. Manchester: Carcanet, pp. 64-73.

Peck, John

- 1992 "Brilliance and Res". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 39-42.

Pinsky, Robert

- 1968 "Landor and Two Modern Poet-Critics" en *Landor's Poetry*. University of Chicago Press, pp. 1-22.

Powell, Neil

- 1980 "Donald Davie, Dissident Voice" en Peter Jones and Michael Schmidt (eds.), *British Poetry since 1970: A Critical Survey*. New York: Perseus Books, pp. 39-45.
- 1980 "Donald Davie: Poet as Carpenter" en *Carpenter of Light. Some Contemporary English Poets*. New York; Barnes and Noble, pp. 60-82.

1992 "Against the Grain". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 43-44.

Pritchard, William H.

1989 "Davie on the Modern Poets". *Sewanee Review*, Winter 1989, pp. 107-119.

Quinlan, Kieran

1984 "Donald Davie: The Irish Years". *Southern Review*, January 1984, pp. 29-40.

Rawson, Claude

1992 "Donald Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 44-48.

Reed, John R.

1965 "Reflexive Poetry: The Winter Talent of Donald Davie". *Western Humanities Review*, Vol. 39, 1965, pp. 43-54.

Reeves, Gareth

1992 "Hearing Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 48-51.

Richardson, D.E.

1978 "Donald Davie and the Escape from the Nineteenth Century". *Sewanee Review* 86, 1978, pp. 577-581.

Ricks, Christopher

1992 "The Poet-Critic". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 52.

Robinson, Peter

- 1992 "'As Wallpaper Peels from a Wall': Words and Things for Donald Davie". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 53-55.

Rosenthal, M.L.

- 1984 "Is there a Pound-Williams Tradition?". *Southern Review*, Spring 1984, pp. 279-285.

Schirmer, Gregory

- 1983 "'This that I Am Heir To': Donald Davie and Religion" en George Dekker (ed.), *Donald Davie and the Responsibilities of Literature*, pp. 129-142.

Schmidt, Michael

- 1973 "The Politics of Form". *Poetry Nation*, No. 1, 1973, pp. 49-53.
- 1976 "'Time and Again': The Recent Poetry of Donald Davie". *Agenda* Vol. 14, No. 2, Summer 1976, pp. 33-44.
- 1992 "Editorial". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December 1992, pp. 2-3.

Shelley, Andrew

- 1992 "Donald Davie and the Canon". *Essays in Criticism* Vol. 42, No. 1, pp. 1-23.

Silkin, Jon

- 1978 "Which England Shall We Labor for? A Reply to Donald Davie's Conservative England". *Parnassus: Poetry in Review* Vol. 7, No. 1, pp. 280-287.

Sisson, C.H.

1976 "Donald Davie: The Politics of an English Poet". *Poetry Nation*,
Vol. 6.

1992 "These the Companions". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2,
November-December 1992, pp. 55-56.

Skinner, Paul

1988 "Of Owls and Waterspouts". *Paideuma*, Spring 1988, pp. 59-68.

Stanford, Donald E.

1987 "Milesz, Davie, Fuller, and the Lyric". *Southern Review*, Summer
1987, pp. 736-740.

Stead, C.K.

1986 "After 1950 - Some Reflections on the Case of Donald Davie" en
Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement. London:
MacMillan, pp. 325-353.

Swarbrick, Andrew

1991 "Sculpture and Music: the Poetry of Donald Davie". *Poetry*
Durham, No. 26, pp. 36-39.

Thwaite, Anthony

1978 "The Literary Life: Poets & Critics". *Encounter* 50, 1978, pp. 58-
63.

Tomlinson, Charles

1988 "Some Presences on the Scene: A Vista of Postwar Poetry" en
Vereen Bell and Laurence Lerner (eds.), *On Modern Poetry*.

Essays Presented to Donald Davie. Nashville, Tennessee:
Vanderbilt University Press, pp. 213-232.

Tuma, Keith

1991 "Donald Davie and British Poetry". *Contemporary Literature*, Vol.
32, No. 2, pp. 265-274.

Vendler, Helen

1988 "Donald Davie: Self-Portraits in Verse" en Vereen Bell and
Laurence Lerner (eds.), *On Modern Poetry. Essays Presented to*
Donald Davie. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press,
pp. 233-253.

1992 "Comment". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-December
1992, pp. 57.

Wilmer, Clive

1989 "Transactions". *T.L.S.* 26/5-1/6. Vol. 4495. Rev. of Vereen Bell &
Lawrence Lerner (eds.): *On Modern Poetry. Essays Presented to*
Donald Davie. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.

1992 "Poet as Sculptor". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-
December 1992, pp. 57-60.

Young, Dudley

1992 "Dear Donald". *PN Review* 88, Vol. 19, No. 2, November-
December 1992, pp. 60-61.

III. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE *THE MOVEMENT*.

Alvarez, A

- 1958 "Poetry of the 'Fifties: In England". *International Literary Annual* I.
London; p. 97-107.

Bergonzi, Bernard

- 1961 "After 'The Movement'". *The Listener*, Vol. 66, 24/8/61, pp. 284.
285.

Blake, Morrison

- 1976 "The Movement: A Re-assesment". *PN Review*, Vol. 4, No. 1,
1976, pp. 26-29.
- 1986 "The Movement and its Audience". *T.L.S.* 4/4/80, pp. 393-395.
- 1980 *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*. London
and New York: Methuen.

Elon, Florence

- 1983 "The Movement Against Itself: British Poetry of the 1950s".
Southern Review, January 1983, pp. 88-110.

Pujals, Esteban

- 1974 "Grupos y Movimientos Poéticos Ingleses del siglo XX". *Arbor*,
Tomo 88, No. 342, Junio 1974, pp. 16-17.

Swiden, Patrick

- 1968 "Old Lines, New Lines: The Movement Ten Years After". *Critical
Quarterly*, Vol. 8, 1968, pp. 347-359.

Saroop, Anthony

- 1977 "The Anti-Aestheticism of the British Movement Poets". *Studies in English Literature/Eibungaku Kenkyu. English Literary Society of Japan*, Vol. 54, 1977, pp. 69-82.

Yvard, P.

- 1973 "Literature and Society in the Fifties in Great Britain". *Journal of European Studies*, Vol. 3, 1973, pp. 36-44.

IV. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

AA.VV.

- 1965 *Sagrada Biblia*. Madrid: La Editorial Católica.
- 1931 Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ. Text with critical Apparatus. London: British and Foreign Bible (1st published by the British and Foreign Bible Society in connexion with its centenary, 1904) Printed in Great Britain at the University Press, Cambridge.

Abe, Masao

- 1985 *Zen and Western Thought*. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press.

Allison, Robert E. (ed.)

- 1989 *Understanding the Chinese Mind. The Philosophical Roots*. Hong Kong: Oxford University Press.

Alvarez, José Ramón

- 1989 "Fundamentos Filosóficos de la Expresión Poética: China y España", en *Encuentros en Cathay*, No. 3, 1989, pp. 89-104.

Amorós, Celia

- 1985 *Hacia una Crítica de la Razón patriarcal*. Col. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona: Anthropos.

Aranguren, José Luis

- [1952] 1980 *Protestantismo y Catolicismo como Formas de Existencia*. Madrid: Alianza.

Aristóteles

- 1992 *Poética*. Col. Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos, 8. Madrid: Gredos. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra.

Bachelard, Gaston

- [1938] 1966 *La Psychanalyse du Feu*. Traducción castellana: *Psicoanálisis del Fuego*. Madrid: Alianza.
- 1943 *L'Air et Les Songes. Essai sur L'Imagination du Mouvement*. Paris: José Corti.
- 1944 *L'Eau et Les Rêves*. Paris: José Corti.
- 1948a *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris: José Corti.
- 1948b *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: José Corti.
- [1957] 1986 *La Poétique de L'Espace*. Traducción castellana: *Poética del Espacio*. México: F.C.E.
- [1960] 1984 *La Poétique de la Rêverie*. Paris: P.U.F.

Bahk, Juan W.

1997 *Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y Divergencias. Estudio de Literatura Comparada y Antología de Poesía Zen de China, Corea y Japón*. Madrid: Verbum.

Benjamin, Jessica

s.d. "Master and Slave: the Fantasy of Erotic Domination" en *Powers of Decline*, s.a., pp. 280-299.

Birch, Dinah

1992 "Gender and Genre" en Frances Brown, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Guide James & Catherine Ruiz (eds.). *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. The Open University: Polity Press.

Blamires, Harry

1982 *MacMillan History of Literature. Twentieth-Century English Literature*. London: Macmillan.

Bloom, Harold

[1973] 1975 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.

[1994] 1995 *The Western Canon*. London: Macmillan.

Boas, George

1965 "In Search of the Age of Reason" en Earl Reeves Wasserman (ed.), *Aspects of Eighteenth Century*, pp. 1-19. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins Press.

Bousoño, Carlos

[1952] 1985 *Teoría de la Expresión Poética I & II*. Biblioteca Románica
Hispanica, Estudios y Ensayos, 7. Madrid: Gredos.

Brooker, Peter

1982 "The Lesson of Ezra Pound: An Essay in Poetry, Literary Ideology
and Politics" en Ian F.A. Bell (ed.), *Ezra Pound: Tactics for
Reading*. London: Vision and Barnes & Noble.

Brown, Clarence

1973 *Mandelstam*. London, New York: Cambridge University Press.

Broyde, Steven

1975 *Osip Mandel'stam and His Age. A Commentary on the Themes of
War and Revolution in the Poetry 1913-1923*. Cambridge,
Massachusetts & London: Harvard University Press.

Buddhaghosa, Bhadantacarya

1991 *The Path of Purification (Visuddhimagga)*. Kandy, Sri Lanka:
Buddhist Publication Society.

Chodorow, Nancy V.

1989 "Gender, Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective"
en *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Yale University Press,
pp. 99-113.

Coleridge, S.T.

[1992] 1967 *Coleridge: Poetical Works*. Oxford Series of Standard
Authors. London and New York: Methuen. Edited by Ernest
Hartley Coleridge.

Cowper, William

[1905] 1967 Cowper: Poetical Works. Oxford Series of Standard Authors. London: London and New York: Methuen. With corrections and additions by Norma Russell.

Cózar, Rafael de

1991 *Poesía e Imagen. Formas Difíciles de Ingenio Literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

Cruz, San Juan de la

1988 *Poesía*. Col. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra. Edición de Domingo Ynduráin.

Darrault, Ivan

1982 "Sémiotique et Rééducation Psychomotrice" en *La Psychomotricité*, Vol. 6, No. 2, 1982, pp. 47-58.

Dennet, Daniel C.

1991 *Consciousness Explained*. Boston, Toronto, London: Little, Brown and Company.

Dondis, D.A.

1973 *A Primer of Visual Literacy*. Traducción castellana: *La sintaxis de la Imagen. Introducción al Alfabeto Visual*. Col. Comunicación Visual. Madrid: Gustavo Gili, 1990.

Douglas, Mary

[1986] 1996 *Cómo Piensan las Instituciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Durand, Gilbert

[1969] 1992 *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris:
Dunod.

Ehrenpreis, Irvin

1970 "The Style of Sound: The Literary Value of Pope's Versification"
en Miller, Henryk et alii (eds.), *The Augustan Milieu*. Oxford:
Clarendon Press, pp. 232-246.

Einstein, Albert

[1900] 1994 *Relativity. The Special and the General Theory*. London:
Routledge.

Eliade, Mircea

[1951] 1992 *El Mito del Eterno Retorno*. Madrid: Alianza Editorial.

[1957] 1994 *Lo Sagrado y Lo Profano*. Barcelona: Labor.

[1963] 1992 *Aspects du Mythe*. Traducción castellana: *Mito y Realidad*.
Barcelona: Labor

[1973] 1979 *Fragmentos de un Diario*. Madrid: Espasa-Calpe.

Eliot, T.S.

1957 "Poetry in the Eighteenth Century" en Bord, Boris (ed.), *Pelican
Guide to English Literature. Vol. 4. From Dryden to Johnson*.
Harmondsworth, Middlesex: Penguin, pp. 271-277.

1969 *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber.

1975 *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber. Edited
with an Introduction by Frank Kermode.

Elorza, Antonio

1995 *La Religión Política. El Nacionalismo Sabineano y Otros Ensayos sobre Nacionalismo e Integrismo*. Barcelona: R & B Ediciones.

Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio; López Melero, Raquel

[1980] 1986 *Diccionario de Mitología Clásica, I & II*. Madrid: Alianza Editorial.

Fischer, Ernst

[1966] 1970 *La Necesidad del Arte*. Nueva Colección Iberica. Barcelona: Península.

Fontanier, Pierre

[1821, 1827] 1977 *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.

Fraser, G.S.

1970 *Meter, Rhyme and Free Verse*. London, New York: Routledge.

Frey, Northrop

[1971] *The Critical Path: an Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Brighton: Harvester Press.

Freud, Sigmund

[1905] 1972 "El Chiste y su Relación con lo Inconsciente" en *Obras Completas III*, xxv, pp. 1029-1167. Madrid: Biblioteca Nueva.

[1915] 1972 "Lo Inconsciente" en *Obras Completas, VI*, xci. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2061-2082.

[1915, 1917] 1972 "Sobre las Transmutaciones de los Instintos y especialmente del Erotismo Anal" en *Obras Completas*, VI, lxxxviii. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2034-2052.

[1919] 1974 "Lo Siniestro" en *Obras Completas* VII, cix. Madrid. Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.

[1938, 1940] 1975 "Compendio del Psicoanálisis", en *Obras Completas* IX, cxcvi. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3379-3418.

[1938, 1941] 1975 "Conclusiones, Ideas, Problemas", en *Obras Completas* CCIII, ix. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3431-3432.

Gellner, Ernest

[1983] 1988 *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Ginsberg, Allen

1968 "Wichita Vortex Sutra", en *Planet News, 1961-1967*, Col. Pocket Poets Series 23. San Francisco: City Lights Books, pp. 118-127.

González del Valle, Luis T.

1993 *El Canon. Reflexiones sobre la Recepción Literaria-Teatral. (Pérez de Ayala ante Benavente)*. Madrid: Huerga y Fierro.

Groden, Michael & Kreiswirth, Martin

1994 *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Guenther, Herbert V.

[1974] 1991 *Philosophy and Psychology in the Abhidharma*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Hardy, Thomas

1994 *The Works of Thomas Hardy*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth.

[1891] 1993 *Tess of the d'Urbervilles*. Wordsworth Classics, Ware, Hertfordshire: Wordsworth.

[1896] 1994 *Jude the Obscure*. Col. Penguin Popular Classics. London: Penguin.

Heisenberg, Werner

[1962] 1973 *La Nature dans La Physique Contemporaine*. N.R.F. Paris: Gallimard

Hobsbawn, E.J.

[1990] 1992 *Naciones y Nacionalismo desde 1970*. Barcelona: Crítica.

Horacio Flaco, Quinto

1996 *Sátiras Epístolas. Arte Poética*. Col. Letras Univesales. Madrid: Cátedra. Edición Bilingüe de Horacio Silvestre.

Hoovel, Paul (ed.)

1994 *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York: W.W. Norton & Company.

Jackson, Roger R.

[1989] 1992 "Matching Concepts, Deconstructive and Foundationalist Tendencies in Buddhist Thought". *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. LVII, No. 3, pp. 567-589. Traducción castellana "Equiparación de conceptos. Las tendencias deconstructiva y fundacionalista en el pensamiento budista" en

Revista de Estudios Budistas, Año II, Núm. 3, Abril-Septiembre 1992., pp. 57-94.

James, William

[1902] 1994 *The Varieties of Religious Experience*. Traducción castellana: *Las Variedades de la Experiencia Religiosa*. Barcelona: Península.

Jayatilke, K.N.

[1963] 1980 *Early Buddhist Theory of Knowledge*. Delhi, Varanasi, Patna: Motilal Barnasidas.

Julià, Santos

1994 "Contra la Burguesía. Una Nueva Propuesta sobre el Origen Ideológico del Fascismo". *El País*, Babelia, 29/12/94, p. 5.

1994 "Sobre la Vigencia Fascista. Entrevista con el Polémico Historiador Israelí Zeev Sternhel". *El País*, Babelia, 29/12/94, pp. 4-5.

Jullien, François

1995 *Le détour et l'accès. Stratégies du Sens en Chine, en Grèce*. Paris: Bernard Grasset.

Kalupahana, David J.

[1987] 1992 *The Principles of Buddhist Psychology*. Bibliotheca Indo - Buddhica Series, No. 110. Delhi: Sri Satguru.

Kassai, Georges

1986 "Le style et ses rapports avec l'inconscient". *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXII, No. 201, Janvier-Mars 1986, pp. 79-88.

Kayman, Martin A.

- 1982 "A Model for Pound's Use of Science" en Bell, Ian F.A. (ed.), *Ezra Pound: Tactics for Reading*. London & Totowa: Vision & Barnes and Noble.

Kenner, Hugh

- 1973 *The Pound Era*. Berkeley: University Press.

Kohn, Hans

- [1944] 1984 *Historia del Nacionalismo*. Madrid: F.C.E.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand

- [1968] 1971 *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.

Leech, Geoffrey N. & Short, Michael

- 1983 *Style in Fiction*. London: Longman.

Levi-Strauss, Claude

- 1957 *Anthropologie Structurale 1*. Paris: Plon.

Lipovetsky, Gilles

- [1983] 1995 *L'ère du Vide. Essais sur l'Individualisme Contemporain*.
Traducción castellana: *La Era del Vacío: Ensayos sobre el Individualismo Contemporáneo*. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama.

López-Baralt, Luce

- [1985] 1990 *San Juan de la Cruz y el Islam*. Madrid: Hiperión.

Mallarmé, Stéphane

- 1945 *Oeuvres Complètes*. N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry.

Mandelstam, Osip

- [1928] 1998 *Tristia y Otros Poemas*. Montblanc, Tarragona: Igitur. Traducción, notas y epílogo de Jesús García Gabaldón. Prólogo de Joseph Brodsky.

Marina, José Antonio

- 1996 "Proyecto para una Cultura". ABC Cultural 4/10/96, pp. 60-61.
1997 "La Cultura". ABC Cultural 28/11/97, pp. 62-63.
1997 "¿Qué es la Ultramodernidad?". ABC Cultural 3/10/97, pp. 62-63.

Miller, Christopher

- 1983 "The Egotistical Banal, or Against Larkitudinising". *Agenda*, 21, 1983, pp. 69-103.

Mittelstaedt, Peter

- 1969 *Problemas Filosóficos de la Física Moderna*. Madrid: Alhambra.

Morillas Sánchez, Rosa María

- 1993 *La Estructura Lingüística de la Poesía de Stephen Dobyns*. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Filología Inglesa (Tesis Doctoral Inédita).

Nakamura, Hajime

- [1975] 1992 *A Comparative History of Ideas*. London & New York: Kegan Paul International.

Newton, Isaac

- 1996 *El Templo de Salomón*. Madrid: Debate. Editio Princeps.
Traducción española y estudio filológico a cargo de Ciriaca
Moreno. Introducción de Manuel Sánchez Ron.

Ovidio Nasón, Publio

- 1964 *Metamorfosis*. Barcelona: Alma Mater. Traducción de Antonio
Ruiz de Elvira.

Pagels, Elaine

- [1979] 1982 *The Gnostic Gospels*. Traducción castellana: *Los
Evangelios Gnósticos*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

Panikkar, Raimon

- 1996 *El Silencio del Buddha. Una Introducción al Ateísmo Religioso*.
Madrid: Siruela.
1997 *La Experiencia Filosófica de la India*. Madrid: Trotta.

Paraíso, Isabel

- 1995 *Literatura y Psicología*. Col. Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada. Madrid: Síntesis.

Pasternak, Boris

- 1982, 1989 *Poèmes*. Col. Pour le Plaisir. Bruxelles: Vie Ouvrière.
Choix d'Eugéni Pasternak, fils du poète.
1959 *Poesías y Otros Escritos*. Madrid: Guadarrama. Estudio
Preliminar y Traducción de Vicente Gaos.

Paz, Octavio

- [1956] 1992 *El Arco y la Lira*. Madrid: F.C.E.

[1973] 1991 *El Signo y el Garabato*. Madrid: Seix Barral.

[1974] 1990 *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*.

Barcelona: Seix Barral.

1990 *La Otra Voz*. Barcelona: Seix Barral.

Piñero, Antonio (ed.)

1991 *Orígenes del Cristianismo. Antecedentes y Primeros Pasos*.

Córdoba: El Almendro.

Pickering, John

1997 "Selfhood is a Process" en John Pickering (ed.) *The Authority of Experience. Essays on Buddhism and Psychology*. Richmond, Surrey: Curzon, pp. 149-169.

1997 (ed.) *The Authority of Experience. Essays on Buddhism and Psychology*. Richmond, Surrey: Curzon.

Platón

[1935] 1970 *The Republic*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge Massachusetts: Heinemann. English Translation by Paul Shorey.

Popper, K.R.

[1957] 1981 *La Sociedad Abierta y sus Enemigos*. Barcelona: Paidós.

Pound, Ezra

[1951] 1979 *ABC of Reading*. London: Faber and Faber.

1968 *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions. Edited by T.S. Eliot.

1977 *Collected Early Poems*. London: Faber and Faber. Edited by Michael John King with an Introduction by Louis L. Martz.

1977 *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions.

Pushkin, Alexandr Serguéievich

1983 *Dubrovski. Los Relatos de Belkin*. Biblioteca Básica Salvat 60. Estella, Navarra: Salvat. Prólogo y Traducción de José Laín Entralgo.

R.A.E.

[1992] 1995 *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimoprimera Edición. Madrid: Espasa Calpe.

Ramírez, José Antonio (ed.) et al

1996 *Dios Arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid: Siruela.

Reale, Giovanni

1979 "La Metafisica Aristotelica come Prosecuzione delle Istanze di fondo della Metafisica Platonica". *Pensamiento*, vol. 35, n^{os} 138 y 139, pp. 133-143.

Richard, Jean-Pierre

1961 *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.

Rifflet-Lemaire, Anika

[1970] 1971 *Lacan*. Barcelona: Edhasa. Prólogo de Jacques Lacan.

Rying, Bent (et)

1998 (imp.) *Danish in the South and the North. Volume 2*. Copenhagen: Royal Danish Ministry of Foreign Affairs.

S.a.

1997-98 "Not quite a New World Order, more a Three Way Split". *The Economist*, vol. 345, nº 8048, December 20/97-January 2/98, pp. 47-49.

Sapir, Edward

[1921]1986 *Language: An Introduction to the Study of Speech*.
Traducción castellana: *El Lenguaje. Introducción al Estudio del Habla*. México, madrid, Bueos Aires: F.C.E.

Schneidau, H.N.

1982 "Pound's Poetics of Loss" en Ian F.A. Bell (ed.), *Ezra Pound: Tactics for Reading*. London: Vision and Barnes & Noble.

Schwartz, Stanford

[1985] 1988 *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Sigelle, Robert

1987 "Le Rythme comme signifiant du Nom-du-Père". *Art et Therapie*, nº 24/25. Novembre 1987, pp. 18-20.

Simpson, J.A. & Weiner, E.S.C. (eds.)

1989 *The Oxford English Dictionary*. London and New York: Methuen.

Stanford, Derek

1958 "Beatniks and Angry Young Men". *Meanjin*, 17, 1958, pp. 413-419.

Therrien, Vincent

1970 *La Révolution de Gaston Bachelard en Critique Littéraire*. Paris:
Klincksieck.

Todorov, Tzvetan

[1970] 1994 *Introduction à la Littérature Fantastique*. Traducción
castellana: *Introducción a la Literatura Fantástica*. México:
Ediciones Coyoacán S.A. de C.V.

Tola, Fernando y Dragonetti, Carmen

1990 *Nihilismo Budista. La Doctrina de la Vaciedad*. Colección La Red
de Jonás. Tlhuapan, Puebla: Premià.

Trevelyan, G.M.

[1942] 1963 *A Shortened History of England*. Harmondsworth,
Middlesex: Penguin.

Troeltsch, E.

[1924] 1967 *El Protestantismo y el Mundo Moderno*. México: F.C. E.

Waggoner, Hyatt

[1968] 1984 *American Poets from the Puritans to the Present*. Baton
Rouge: Louisiana State University Press.

Weatherhead, Kingsley A.

1983 *The British Dissonance: Essays on Ten Contemporary Poets*.
Columbia & London: University of Missouri Press.

White, Hayden

1972 "The Irrational and the Problem of Historical Knowledge in the
Enlightenment" en Harold E. Palicro (ed.), *Irrationalism in the*

Eighteenth-Century, pp. 303-321. Cleveland & London: The Press
of Case Western Reserve University.

Whitemeyer, Hugh

1969 *The Poetry of Ezra Pound: Form and Renewal, 1908-1920*.
Berkeley: University of California Press.

Whorf, Benjamin Lee

[1956] 1964 *Language, Thought and Reality*. Cambridge,
Massachusetts: M.I.T. Press.

Wood, Michael

1977 "We All Hate Home: English Poetry since World War II".
Contemporary Literature, Vol. 18, No. 3, pp. 305-318.

APENDICES

INDICE DE APENDICES

APENDICE I. CUADROS GENERALES	6
Cuadro 1. Esquema sinóptico de las poéticas neorromántica y <i>The Movement</i>	7
Cuadro 2. Coordenadas de Donald Davie	8
Cuadro 3. Mediaciones	9
Cuadro 4. Transferencia de sacralidad	10
Cuadro 5. Imbricación de poesía y crítica	11
Cuadro 6. Correspondencia de la evolución poética y religiosa	13
Cuadro 7. Evolución poética de Donald Davie	14
1) Aspecto externo	14
2) Aspecto interno	15
Cuadro 8. Lapidarismo	16
A) Explicación	16
B) Filiación filosófica	17
APENDICE II. CUADROS PARTICULARES (POEMAS)	19
Cuadro 1. Motivos de "England"	20
Cuadro 2. Cómputo onomástico de <i>The Shires</i>	23
Cuadro 3. Análisis de "Petit Thouars (Guide Michelin)"	29
Cuadro 4. Unidad de <i>Three for Water Music</i>	37
1. Estructura externa	37
2. Estructura interna	37
3. Tema	38
4. Motivos	38

A. Motivos mayores	38
B. Motivos menores	39
APENDICE III. TRANSCRIPCION DE TEXTOS	42
Texto 1. Aristóteles	43
Texto 2. Horacio: <i>Epístola Ad Pisones. De Arte Poetica</i>	45
Texto 3. San Pablo: <i>Epístola a los Efesios</i> 2,19-22	48
Texto 4. Platón: <i>Ion</i> , 533 E 6-8. <i>República</i> , libro VII, 118C-D	49
Texto 5. Stéphane Mallarmé: “ <i>Un coup de Dés. Préface</i> ”	50
Consecuencias de esculturalidad: Pound (Davie) y Mallarmé	52
Texto 6. William Cowper: “On the Death of Mrs Throckmorton’s Bullfinch”	54
Texto 7. S.T. Coleridge: “Dejection. An Ode”	57
APENDICE IV. DAVIE Y LA POSTMODERNIDAD	63
1. Cuadro 1. Premodernidad, Modernidad y Postmodernidad	64
2. Explicación	65
APENDICE V. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE ACERCAMIENTO A LA POÉTICA DE LOS CUATRO ELEMENTOS (GASTON BACHELARD): EL CASO DE DONALD DAVIE	74
1. La imaginación material en Gaston Bachelard	75
2. El caso de Donald Davie	91

APENDICE VI. ILUSTRACIONES	96
Ilustraciones	97
Bibliografía iconográfica	102
APENDICE VII. ESQUEMAS PROSODICOS	103
<i>Brides of Reason</i> (1955)	104
<i>A Winter Talent and Other Poems</i> (1957)	107
<i>Poems of 1955-6</i>	109
<i>The Forests of Lithuania</i> (1959)	110
<i>New and Selected Poems</i> (1961)	118
<i>A Sequence for Francis Parkman</i> (1961)	119
<i>Poems of 1962-3</i>	121
<i>Events and Wisdoms</i> (1964)	122
<i>The Poems of Doctor Zhivago</i> (1965)	129
<i>Essex Poems</i> (1969)	137
<i>More Essex Poems</i> (1964-8)	141
<i>Los Angeles Poems</i> (1968-9)	143
<i>Six Epistles to Eva Hesse</i> (1970)	151
Poema: "Petit Thouars (Guide Michelin)" (1972-3)	153
<i>The Shires</i> (1974)	155
<i>In the Stopping Train and Other Poems</i> (1977)	161
<i>Three for Water-Music</i> (1981)	169
<i>The Battered Wife & Other Poems</i> (1982)	173
<i>To Scorch or Freeze: Poems about the Sacred</i> (1988)	185
<i>Uncollected Poems</i> (1990)	196
Sección: <i>Goodbye to the USA</i> (1990)	205

<i>Poems and Melodramas</i>	208
Sección: <i>Poems</i>	208
Sección: <i>Seven Melodramas</i>	213
<i>After a Change of Régime</i>	213
<i>A Heroine of the Academy</i>	216
<i>Bella & Rosa</i>	217
<i>Three Pastors in Berlin</i>	218
<i>Chernobyl. A Disaster</i>	220
<i>Balancing Acts</i>	222
<i>Another Old Bolshevik</i>	224

APENDICE I
CUADROS GENERALES
(poética)

CUADRO 1
ESQUEMA SINOPTICO DE LAS POETICAS
NEORROMANTICA Y *THE MOVEMENT*

CONCEPTO	NEORROMANTICISMO	<i>THE MOVEMENT</i>
COSMOVISION	INDIVIDUALISTA	COMUNITARIA
VALOR	SINGULARIDAD	PARTICIPACION
CONSECUENCIA	MINORITARISMO	MAYORITARISMO
POESIA	inspiración cualidad (energía extraordinaria)	trabajo (forma predeterminada)
POETA	excepcional aconvencional	común ciudadano
PRINCIPIO	subjetivismo ⇓ psiqué autorial	objetivismo ⇓ modelos clásicos
PROCEDIMIENTOS	Irracionalismo	Logicismo
	Sorpresividad ⇓ metaforización	Cotidianeidad ⇓ giro común
	Poeticidad ⇓ Lirismo brillantez estilística	Prosaísmo ⇓ epicidad (narración) llaneza
	Seriedad imaginativa	Recursos de comicidad
	Implicitación ⇓ emoción ⇒ tema sin anécdota	Explicitación tema ⇒ emoción con anécdota
	Fragmentación poemática	Globalidad Poemática
	Distinción generacional	Confluencia literaria
ELEMENTO DE CONTINUIDAD	OBJETIVACION	

CUADRO 2
COORDENADAS DEFINITORIAS DE LA POETICA DE DAVIE

COORDENADA	IMPLICACION	ULTERIOR SIGNIFICADO
Academicismo	carácter intelectual referencias cultas reflexión literaria público restringido	modo: literario ⇒ textualización estética objeto: literatura → corrientes → autores → planteamientos
Anglicidad	empirismo desapasionamiento	antisubjetivismo → intelectual ⇔ sentido común → imaginativo ⇔ dicción pura antiemotividad
Norteñidad	austeridad	concisión rigor
Dissent	oposición minoritaria dialéctica metafísica fideísmo	heroísmo individualismo > fascinación por <i>modernism</i> elegidos/condenados → aristocratismos → fariseísmo (<i>self-righteousness</i>) Lengua = episteme
Pequeña Burguesía	celo jerárquico medianía	axiología vertical anti → excepcionalidad → vulgaridad

CUADRO 3
MEDIACIONES

AREA	DISCIPLINA	ANTITESIS	MEDIO	TESIS
LOGOS	LENGUAJE	sujeto	LENGUA	realidad
		palabras	SINTAXIS	significado
	LITERATURA	sonido	PROSODIA	verso
		autor	CONTRATO	lector
		poeta	CANON	poema
	gente común		POETA	tradición
	LENGUA Y LITERATURA	lengua	ACADEMIA	gramática
		literatura		diccionario
	RETORICA	contenido	GENERO (genre)	expresión
POLIS	POLITICA	Dissent	REY	Establishment
	DERECHO	anthropos	POLITEIA	polites
	SOCIEDAD	clase baja	CLASE MEDIA	clase alta
PHYLON	ANTROPOLOGIA	sexo	GENERO (gender)	comportamiento
		inviduo	NACION (ethnos)	humanidad
PNEUMA	RELIGION	lo profano	DOGMA	lo sacro
	TEOLOGIA	ser humano	CRISTO	Dios
GAIA	GEOGRAFIA	accidente	MAPA	territorio
NOUS	EPISTEMOLOGIA	particular	ABSTRACCION	general
HERMENEUTICA	FILOSOFIA	energía	FORMA	organismo
		singular	IDEA	universal
		instante	TIEMPO	historia
	LINGÜISTICA	significante	REFERENTE	significado
	PSICOANALISIS	ello	YO	superyó

TRANSFERENCIA DE SACRALIDAD

INSTANCIA RELIGIOSA		INSTANCIA SECULAR	
Iglesia		Academia	
Fieles		Lector culto	
Liturgia		Poema	
Biblia		Canon (Gramática, Diccionario)	
Israel		Inglaterra (Academia)	
Verbo (historia) Sacerdocio Martirio Predicación Apóstoles Evangelio Salvación Enemigos (Satán, Establishment)	Cristo: ↓ Dios	Logos (sintaxis) (oficio de) Poeta Victimismo Magisterio Discípulos Poesía Purificación Adversarios (Poética Moderna, Consenso estético)	Medio: ↓ absoluto objetividad universalidad veracidad
FORMA DE TRANSFERENCIA:		FE (CREENCIA)	

CUADRO 5
IMBRICACION DE POESIA Y CRITICA

CRITICA	POETICA	POESIA
	MEDIO	
LENGUAJE	objetividad naturalidad	PIEDRA
objetividad	exención	objetivación / impersonalidad
silencio (omisión)	compacidad	<i>close syntax</i>
analogía	uniformidad	observancia: sintacticidad formalismo
antimodernidad: crítica poética	resistencia	anti: intelectualismo emotividad
(post) estructuralismo	impermeabilidad	no: asintacticidad libre asociación
autoridad	dureza	<i>strength</i> no sentimentalismo
tradición [legitimación] (retrospectiva)	perduración	canonismo [transmisión] (prospectiva)
discriminación sagrada	SACRALIDAD	hierofanía

CRÍTICA
con-formismo



+	-
Establishment	<i>Dissent</i>
Clasicismo:	Romanticismo Simbolismo <i>Modernism:</i>
- Civismo - Impersonalidad/ Objetividad - Artificio - Tradición	- Individualismo - Subjetivismo - Expresividad - Innovación
masculino	femenino

canonización

POÉTICA
MEDIACIÓN



+	-
Racionalidad	Irracionalidad
Uno	Diverso (Otro)
Objeto	Subjeto
masculino	femenino

sacri-ficium

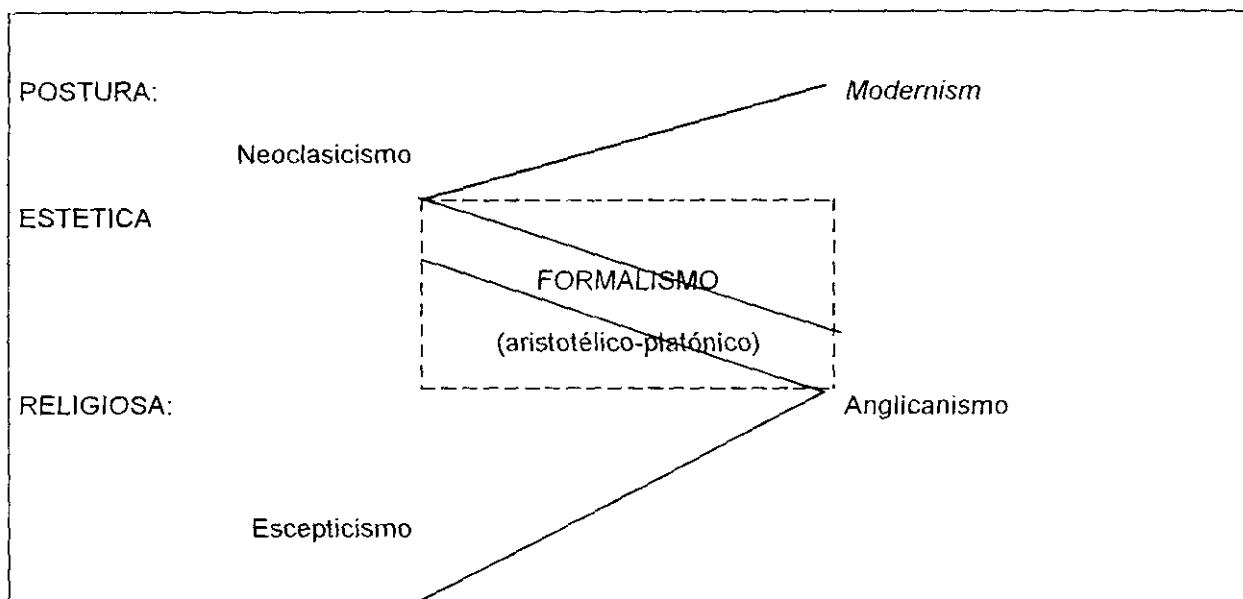
POESÍA
lapidación



+	-
Impersonal Objetivo General Definido Abstracto Consciente Elaborado Racional Permanente Sólido	Personal Subjetivo Particular Indefinido Sensual Inconsciente Espontáneo Sentimental Pasajero Fluido
masculino	femenino

redención

CUADRO 6
CORRESPONDENCIA DE EVOLUCIÓN POÉTICA Y RELIGIOSA



CUADRO 7
EVOLUCION POETICA DE DONALD DAVIE
1) ASPECTO EXTERNO

ETAPA	PERIODO	CARACTERISTICAS	OBRAS
1ª	(1955-1964) 1ª subetapa (1955-1961)	AFIRMACION ARTISTICA ante sí mismo - Prosodia tradicional - Espesor semántico - Contenido metapoético	Brides of Reason (1955) A Winter Talent and Other Poems (1957) New and Selected Poems (1961)
	2ª subetapa (1961-1964)	ante el mundo - Prosodia tradicional - Menor espesor semántico - Contenido situacional	A Sequence for Francis Parkman (1961) Events and Wisdoms (1964) Poems of 1962-1963
2ª	(1964-1977)	BUSQUEDA METAFISICA - Liberalización prosódica - Mesura semántica - Inquietud metafísica	Essex Poems (1969) More Essex Poems (1964-1968) Los Angeles Poems (1968-1969) Six Epistles to Eva Hesse (1970) The Shires (1974) In the Stopping Train and Other Poems (1977)
3ª	(1981-1995)	ACEPTACION RELIGIOSA - Liberalización prosódica - Mesura semántica - Serenidad	Three for Water-Music (1981) The Battered Wife and other poems (1982) To Scorch or Freeze (1989) Uncollected Poems (1990) Poems & Melodramas (1996)

2) ASPECTO INTERNO

ETAPA	LAPIDARISMO	SACRALIDAD
1ª	<p>Forma externa (modo de poetizar)</p> <p>⇓</p> <p>oposición a <i>modernism</i></p>	<p>Transferencia religión ⇒ literatura</p>
2ª	<p>Quiebra</p> <p>⇓</p> <p>Trascender linealidad</p> <p>⇓</p> <p>debate con <i>modernism</i></p>	<p>Reflexión Transferencia ¿cómo?</p>
3ª	<p>Forma interna (idea, actitud al poetizar)</p> <p>⇒ adopción matizada de <i>modernism</i></p>	<p>Confluencia religión y literatura</p>

CUADRO 8

LAPIDARISMO

A) EXPLICACION

1. CONCEPCION BASICA.

Lengua	=	Piedra	=	Medio Purificante
		exención		
		compacidad		
		uniformidad		
		resistencia		
		impermeabilidad		
		dureza		
		perduración		

2. CONSECUENCIAS.

Poetizar = Adecuarse a la lengua = "lapidar"

Transformación

+	-
Impersonal	Personal
Objetivo	Subjetivo
General	Particular
Definido	Indefinido
Abstracto	Sensual
Consciente	Inconsciente
Elaborado	Espontáneo
Racional	Sentimental
Permanente	Pasajero
Sólido	Fluido
Masculino	Femenino

3. CARACTERISTICAS.

- Dialéctica.
- "Agonía"

4. VALORES

- a) Colectivos (civilización)
 - político
 - moral
 - histórico (*pietas*)
- b) Individuales: soteriológico

5. RESULTADO.

Poema = Lápida

CONCISION

Latencia ⇒ evocación ⇒ conmemoración

SACRALIDAD

B) FILIACION FILOSOFICA

- Racionalismo naturalista aristotélico
⇒ physis = logos = lengua = mediación
 forma:eidos (arquetipo) ⇒ actualización (versión)
- Trasfondo:
 idealismo platónico
 historicismo ⇒ ideal: neoclasicismo
 cristianismo ⇒ Cristo = Verbo.

APENDICE II
CUADROS PARTICULARES
(poemas)

CUADRO 1
MOTIVOS DE "ENGLAND"

MOTIVO	LOCALIZACIÓN	VALOR
Asombro	I, 10 III, 74 IV, 10-13	mirada teatralidad ironía
<i>Display</i>	I, 24 III, 47-49 III, 92	sensacionalismo inanidad sensacionalismo
Ruta Polar	I, 41 / I, 42 (Envoi, 42) II, 103-106 Envoi, 11-12 Envoi, 41	espaciosidad noche pioneros geografía
Trance	I, 37 I, 47	historia estado psicológico
Canadá	I, 24 II, 53-78 IV, 34-37	espaciosidad venalidad valor
Padre	I, 69 V, 10-15 V, 17-21	estancia en Edimburgo conversación sobre autores escoceses

MOTIVO		LOCALIZACIÓN	VALOR
George Simpson (Escocés)		II, 17-78 IV, 49-53 V, 43-49	inmoralidad paternidad valorador de Scott
Rectitud (Lefroy)		I, 76 II, 75	olvido ética: contraste con Simpson
	Migración	I, 27 II, 49	movimiento geográfico movimiento social
	Scott	I, 97 V, 50-54 ⇒ III, 50-51	modelo de Fenimore Cooper espíritu ausente ⇒ charada
	Niños arrojados	II, 82-87 II, 100-109	negado ⇒ civilización de Norte helado afirmado ⇒ barbarie de Norte helado
	Niños cantando	III, 52-55 III, 65	contaminación lingüística contraste ayer/hoy
	<i>Squaw</i>	II, 107 IV, 52-53	barbarie maternidad
	Viaje (Simpson)	II, 37-43 II, 56-58 II, 118-120	muerte venalidad extremidad geográfica
	Mujer escocesa	III, 10-13	erotismo

	MOTIVO	LOCALIZACIÓN	VALOR
	<i>Kindness</i> <i>Unkindness</i>	III, 16-17 I, 174 V, 31-38	crítica reproche injusticia social
	Mayordomo	III, 46 III, 89	inautenticidad discreción
	Ratas	III, 22-27 III, 42	sordidez defección
	Flota	IV, 20-24	valor
	Mackenzie	II, 87 IV, 56-57 Envoi, 17-28	denominación geográfica denominación humana: castidad prosopopeya geográfica
	Escocia: canción <i>Display</i> (Scott) Paisaje	V, 7-8 V, 39-43 Envoi, 59-60	relación amorosa contraste: autenticidad pasada / inautenticidad actual redención natural

CUADRO 2

COMPUTO ONOMASTICO DE *THE SHIRES*

POEMA	GEOGRAFIA	LITERATURA-HISTORIA	VIDA PRIVADA	Nº. Ver.	Nº. NOMBRES PROPIOS
BEDFORDSHIRE	Potton Sandy Cambridge France Bedfordshire	L'Association Sully Calvin The Winter Queen Marshal	---	11	9
BERKSHIRE	Reading Reading	---	Michael Christopher Middleton	18	4
BUCKINGAMSHIRE	London Baker Street Chalfont St. Giles Chalfont St. Peter Fenny Stony Stratford The AG Betchley	---	---	10	8
CAMBRIDGESHIRE	Whewell's Court Caius	Housman Gray Smart of Pembroke William Blake Locke Blake Housman Bedlam Smart Gray Harold Monro	---	30	13
CHESHIRE	Pennine Wincle Congleton	Auden Vienna	---	16	5
CORNWALL	Cornwall Cornwall Bristol Channel Cornwall Cornwall Bermunda Bodmin Moor Lancashire Yorkshire	Black Jack	---	30	10
CUMBERLAND	England The Lake District Rydal Water Helvellyn Cumberland	---	---	16	5
DERBYSHIRE	Winster Via Gellia Ashbourne Derbyshire Via Gellia	---	---	14	5

POEMA	GEOGRAFIA	LITERATURA-HISTORIA	VIDA PRIVADA	Nº. Ver.	Nº. NOMBRES PROPIOS
DEVONSHIRE	Plymouth North Road Paddington Drake's Circus	Drake Hawkins Drake	---	18	7
DORSET	England	John Fowles Thomas Hardy Hardy	---	10	8
COUNTY DURHAM	Tees-side Goldthorpe Goldthorpe Brighouse Goldthorpe Goldthorpe	Prince-Bishop Lord of Misrule Lord Lord of Misrule	---	28	10
ESSEX	Essex	Constable	---	16	2
GLOUCESTERSHIRE	(Little) England Cotswolds Chipping Camden	---	---	15	3
HAMPSHIRE	Wickham Winchester Collingwood Fareham St. Catherine Hill Wolvesey Castle Cathedral Close The South Country London Hampshire	Ronald Bottrall Wren The Round Table Camelot	---	26	14
HEREFORD-SHIRE	Hay The Welsh Marches Europe The Black Mountains	Juvenal	Gavin Wright	14	6
HERTFORDSHIRE	Hertfordshire Kent Surrey London Finchley Barnet	---	---	25	6
HUNTINGDONSHIRE	Huntingdon Pembroke Huntingdon Simois Mincio Ouse	William Cowper	---	20	7
LANCANSHIRE	Horton Ribblesdale England Horton Yorkshire Ribble Lancashire Preston Liverpool Manchester Salford Clitheroe	The Chevalier	---	28	13

POEMA	GEOGRAFIA	LITERATURA-HISTORIA	VIDA PRIVADA	Nº Ver.	Nº NOMBRES PROPIOS
KENT	Chatham Chatham London England E-Boat Alley	---	---	10	5
LEICESTERSHIRE	Leicester Oxford Loughborough	I.A Richards Shelley The LeicesterPoetry Society Blunden V.C Clinton- Baddley Yeats	---	20	9
LINCOLNSHIRE	Lincolnshire Gainsborough Turnbridge Wells Gainsborough The Globe New Street New Street Barnsley Louth Gainsborough Scunthorpe	Gainsborough Lady Gainsborough Nash Brummel Gainsborough Lady	Cousin Kathleen	24	18
MIDDLESEX	Wembley Stadium Bristol The Acropolis Chepstow Middlesex Wembley London	---	---	17	4
MONMOUTHSHIRE	Chesptow Cawnpore	Henry Vaughan	---	12	3
NORFOLK	Lynn Thetford Corsica Norfolk	Nelson Paine Vancouver Robert Walpole Vancouver Walpole Pope Nelson Tom Paine	---	18	3
NORTHAMPTONSHIRE	King's Cliffe Northampton Cotswold Great North Road	Turpin William Law William Law	---	12	7
NORTHUMBERLAND	Johnson The Wall	Aneurin	---	9	3

POEMA	GEOGRAFIA	LITERATURA-HISTORIA	VIDA PRIVADA	Nº Ver.	Nº NOMBRES PROPIOS
NOTTINGHAMSHIRE	The Major Oak The Hilliam Sherwood	Robin Of Locksley Guy Of Gisborne The Sheriff Of Nottingham		24	6
OXFORDSHIRE	England Oxford Prague Saigon Oxford	Master Ridley Latimer Palach Allende	---	20	9
RUTLAND	Oakham Rutland	---	Bill Partridge	8	3
SHROPSHIRE	Fiji San Francisco Clun Clungunford Clunbury Wenlock Edge Suva The Queen	Housman Nemesis	Billy Greaves Billy Billy	24	13
SOMERSET	Bridgwater Racedown Exmoor The Quantocks	William Pitt Coleridge Southey Wordsworth	---	15	8
STRAFFORDSHIRE	Newcastle Under-Lyme	Arnold Bennett	---	5	2
SUFFOLK	Suffolk Sudbury	Nelson Broke Of Shanon Nelson Broke Jane Austen Gainsborough Thomas Gainsborough	---	21	9
SURREY	Surrey Thames Richmond	Thomson Collins Betjeman	---	11	6
SUSSEX	Chiddingly	---	---	20	1
WARWICKSHIRE	Birmingham Spaghetti Junction The M6 Piazza d'Aracoeli	Shakespeare	---	15	5

POEMA	GEOGRAFIA	LITERATURA-HISTORIA	VIDA PRIVADA	Nº. Ver.	Nº. NOMBRES PROPIOS
WESTMORLAND	Kendal Shap Fell Westmorland Shap Fell Glasgow	---	---	14	5
WILTSHIRE	Barnsley Doncaster Liverpool Street Salisbury Plain	Jude The Obscure	---	16	5
WOCESTERSHIRE	Radnor Forest Austria	Maria Theresa	---	14	3
YORKSHIRE	West Riding England The Midlands Warwick Leicester Brough Appleby Poitou Kirby Stephen Aisgill Hawes Aysgarth Askrigg Lancashire Brough Durham Elmet Ewden St. Winifred Trent	King John Alix Kate Eleannor Anne Elfridas Enids Hildas The beldam Belle Dame Mary Justice Prudence Prue Courage Temperance Charites/Gratiae The Graces Lemprière Hegemone, The Queen Auxo, Increase Queen Of England Thomas Of Eraldoune The Muses	Bunting Rhoda Thelma Mona Shirley Diane Eleanor Alix Grace Grace Queen Increase	55	57

TOTAL POEMAS	TOTAL NOMBRES GEOGRAFIA	TOTAL NOMBRES LITERATURA HISTORIA	TOTAL NOMBRES VIDA PRIVADA	TOTAL VERSOS	TOTAL NOMBRES PROPIOS
40	196	109	26	729	315

CUADRO 3

ANALISIS DE “PETIT THOUARS” (Guide Michelin) (1972/73)

TC. Pp. 144-151.

I. ANALISIS PROSODICO.

Prosódicamente, hallamos la variedad esperable en un poema escrito en la forma abierta americana. La longitud de estrofa es variable -de 1 hasta 24 versos- así como el número de sílabas (de 1 a 14) y de pies (de uno a heptámetro). Como es habitual en un tipo de poema escrito en la forma abierta americana, no se usa la rima.

II. ANALISIS POEMATICO.

Cabe destacar, antes de proceder al análisis temático, las características gráficas de este poema en tanto que forma abierta.

Secuenciación espacial

- 1) Espacialización de los versos.
 - Sangrados de variada longitud.
 - Espacialización interna → separación dentro de un mismo verso.
- 2) Organización en bloques (secuencias) separados por un doble espacio.

- 3) Uso de intertextualidad → comillas.
Uso de Interlingualidad → cursiva.
- 4) Otras marcas gráficas: mayúsculas, asteriscos, plicas.

El tiempo de la lectura del poema se hace así espacio gráfico. Se indican así, también, las diversas inflexiones fónicas (subida o bajada de tono) al leerlo.

El poema se metaforiza como retícula: "The reticule is infinite, anything is in this bag" (vv. 1-2). Mediante esta forma abierta se equiparan diversos tiempos y espacios en un inmenso aquí y ahora. Hay diversos motivos -la técnica es caleidoscópica- que aparecen en distintos lugares con nuevas asociaciones.

Dividiremos el poema en varias secuencias -frases- musicales, señalando entre paréntesis los versos más destacados.

1ª Secuencia: 1-87. Exposición de motivos.

Caballos

- 4-6 → auto-cita: "Amstrong Siddely - Tourer,
percheron of the twenties"

Yo (metáfora)



- Zoología: famous horse of/le Perche-Gouët
descripción (7-3)

(nombre)



- Historia: Gouët (15-22)

→ presentación de Baronía - → Breu la noble

→ MONTMIRAIL LA SUPERBE

Viento-red (31-32):

- coser → retícula (39)
- tapicería (37-39)
- caballos (36)
- pueblo & "pavillons": (45-51)
- DAVIE: SALIDA DE HABITACION (mente / cfr. otros poemas) destacar v. 52-60
- 'she' → prado con caballos (61-69)
- Brouel & quizá Montmirail
- Quiere ver la Fontaine Bellerie (de Ronsard) → poeta: Olson Rémy Belleau

2ª Secuencia: 88-127. Montmirail

- 88-91: Juego con la palabra: Diseminación: → reticulación

→ displacement



→ Guía Michelin



díos Dis

- 92-95 → Poeta en Montmirail.
- 96-99 → Historia → Plantagenet.
- 100-104 → comparación agrícola ("haywain", "hayfork", "haycart") → Montmirail "less superb".
- 105-108 → descripción de geografía.
- 109-113 → vuelta a poeta → "grocer" le habla de caballos



Animales: (114-115) frase de Pound.



116-120 recuerdo de Pound en Francia; geografía (bosques).



121-124: Poeta sí encuentra bosques.



125-127: mención de Bournois

3ª Secuencia: Turpin's Lane

Salto cronológico a Inglaterra.

- 128-135. Poeta oye gaita y ve a su hijo.
- 13-140. Figura con guadaña y piedra de afilar → (la muerte: de Turpin Lane salió en 1919 la compañía de su padre a las trincheras de Flandes).
- 141-143. Tapiz (cfr. 1ª secuencia). Su habitación → ¡cuelga algo más!.
- 144 → ¿Cuánto más?.

4ª Secuencia: la Beauce. (145-155).

- 145-155. Tractores donde había percherones.

5ª Secuencia: 156-223: reflexiones

- 156-160 → Cita de *Murder in the Cathedral* → Montmiral in Maine; acusación.
- 161-174 → acusación contra "olvido" → cfr. "His Themes" (*In the Stopping Train and Other Poems*)
- 166-171 → Thyrsis (cfr. 2ª parte, Montmirail)
- 175-173 → perdiciones & "self-cancelling" → "uncanny bocage"
- 178-183 → Frinton-on-sea → ruido de robles
- 184-190 → Bosque: punto de encuentro de druidas → hoy con motores → cfr. pérdida. Ironía: "loneliness inviolate".
- 191-194 → bosques sacrificiales: "It is ourselves we ravage, not the shades (192).
- 194-201 → Así recuerda persistencia de Turpin's Lane "glade" → memoria no sonido de 'vans to Frinten'.
- 220-223: La luz
 - gavillas (cfr. 4ª la Beauce)
 - llama (208) ("beckons")
 - "chink" → piedra intelección súbita → se maquina "medallas de luz pálida" → "headbrass" 1995 (Padre, Turpin lane) → situada en madera (cfr. bosque: 184-194).

6ª Secuencia: recuerdo de su padre.

- 224-227: padre con "head brass" se mueve.
- 227-230: no ir hacia atrás → no la guía otra vez → imaginación subjetiva.
- 230-242: Old Realm → perdiciones se autodestruyen.



cancelar: "honeyheads of Rat's Park" (234)



olvido: (234-236)



236-241: ir al presente

- 242-248: recuerda a su padre herido, chillando
- 249: su padre (40 años) aprende a cabalgar (cfr. Father, the Cavalier).
- 292-554: recuerda eso no recordado desde hace 60 años.

7ª Secuencia: Padre e Hijo. 255-293.

- 255-298: Poeta en "glade" como su propio hijo.
- 258-268: autoobservación (259), "I father myself" (259), cfr. "In the Stopping Train".
- 262-265: Invocación religiosa: Padre Nuestro → acepta soledad: 259-262.
- 265-268: Poeta → fantasma de memoria. Padre e Hijo en "Turpin's Memory's Lane". Doble fantasma → cfr. Idea de pasado.
- 168-173: El, como su padre, chilla → recuerda episodio.

- 273-274: Observa que envejecer afecta la mente.
- 274-276: Aceptación de la muerte.
- 276-278: Metáfora → Muerta más allá de Middle North Sea. Dante: "Mezzo del Cammin Age".
- 279-280: Deja bosque más oscuro.
- 280-282: Desconfía de memoria (bienestar, crepúsculo, cfr. "Twilight on the Waste Lands").
- 282-284: Padre sigue a su hijo con la mirada → metáfora → levita.
- 284-287: Imagen alquímica → conjunción (hijo en "alley memorial").
- 288-293: Metamorfosis no lo suscribe.

Dato: Unión con Padre: *Architectus Mundi*. Dios-Cristo.

9ª Secuencia: cierre y retorno a Francia. 294-319.

- 294-295: inefabilidad en poesía de ciertas cosas si dan otras lenguas otros sentidos.
- 296-299: diferencia de 'sense' en francés e inglés de:
 - "ending"
 - "presentness"
 - "horse"
- 300-301: absurdas estas divagaciones en francés.
- 301-304: extrañeza de que "pavillion" signifique "colours"



como acampar



en mirada

- 306-308: esto es intrigante
- 309-311: uno "strikes or refuses to strike" (309) es o no Aristide du Petit Thouars



- 312-314: se le presenta como uno de los diez presentes en Maratón, el Justo.



- 315-319: Salto temporal: murió en Abukir. One "would not / (Petit Thouars) *abide amener son pavillion*" → (es decir, preparar su muerte).

CUADRO 4
UNIDAD DE *THREE FOR WATER-MUSIC*
1. ESTRUCTURA EXTERNA:

- I. PAREADO HEROICO
 II. TRÍMETRO.
 III. TETRÁMETRO (I.II); BÍMETRO/TRÍMETRO (III)
 IV. PENTÁMETRO YÁMBICO
 V. TETRÁMETRO (I.III) PENTÁMETRO (II)

2. ESTRUCTURA INTERNA

MOVIMIENTOS:	The Fountain of Cyanë	Wild Boar Clough	The Fountain of Arethusa
<p>● INTRAPOEMATICO:</p> <p style="text-align: center;">EXTERIOR ↓ INTERIORIZACION (reflexión, personalización) ↓ Unificación</p> <p>● INTERPOEMATICO:</p>	<p>I - Paisaje: episodio mitológico (agresión masculina) ↓ II - Reflexión ↓ III - Reflexión ↓ IV - Personalización ↓ V - Unificación (I, II, III, IV)</p>	<p>I - historia ↓ II - evocación ↓ III - Reflexión ↓ IV - Personalización ↓ V - Paisaje: episodio personal (sutil agresión masculina) Unificación (I, II, III, IV)</p>	<p>I - Paisaje: episodio Mitológico (agresión masculina) ↓ II - Evocación ↓ III - Reflexión ↓ IV - Desplazamiento ↓ V - Unificación (I, II, III, IV)</p>
	MITIFICACIÓN	DESMITIFICACION	REMITIFICACION

3. TEMA: Metamorfosis Espiritual

4. MOTIVOS

A. Motivos Mayores

Geografía: Lugares acuáticos

Biografía: Presencia autorial

Sexualidad: Agresividad Hombre → Mujer

B. Motivos menores

MOTIVO	LOCALIZACION	DENOTACION
Azul	C I, 14--15 C II, 19 A V, 1	ojos ojos estanque
Pez	C I, 8 C II, 22-24 C III, 27-28 C V, 11-19	epifanía ausencia
Papiro	C II, 3-4 C V, 12, 18-19	vegetación
Epifanía	A II, 8-9 A V, 16-29	suciedad
Insectos	A I, 12-13 A IV, 2 C V, 11	Aretusa (fly) Aretusa (dragonfly) Crane (mayfly)
Cultura	C II, 20-28 C IV, 9-11	Castración

C = The Fountain of Cyanē
W = Wild boar Clough
A = The Fountain of Arethusa

MOTIVO	LOCALIZACION	DENOTACION
Estaciones	C V, 13 C IV, 2 C IV, 6	Fall Winter Springs
Felinos	W I, 20 W III, 15	ermine, weasel ferrets
Jabalí	W I W V	Wild Boar (Símbolo) Wild Boar Clough (lugar)
Blanco	W V, 12 W IV, 8	corazón sepulcro blanqueado
Orientación Exterior	C IV, 18 W V, 20	habitación imaginación
Imaginación	W II, 26-27 W V, 19-20	oscilación jabalí
Ground	W V, 25 C V, 28	English Covenant Epifanía
Espuma	C II, 9 W V, 27	Ausencia de signo Epifanía
Bebida: agresión hombre → mujer	C I, 4 W V, 9 A I, 2-4	beery ram Muchacha vendiendo cerveza (implícito) Deméter insultada por haber bebido

C = The Fountain of Cyanë
W = Wild boar Clough
A = The Fountain of Arethusa

MOTIVO	LOCALIZACION	DENOTACION
Estanque tranquilo	C II A I, 4-7 A V, 34-35	Cíane Aretusa
Negativización verbal de mujer	W IV, 9 A I, 8-11	Maldición de esposa Lamento de Alfeo
Irrealidad de mito	A I, 14-20 C V, 6-7	Aretusa La Caída
Recinto	C III A IV, 29-30	Cíane Sacred Mound
Devociones	W III, 15-16 A IV, 38	Anticuario Debilidad

C = The Fountain of Cyanë
 W = Wild boar Clough
 A = The Fountain of Arethusa

APENDICE III
(Transcripción de Textos)

TEXTO 1

ARISTOTELES

* Racionalidad:

«Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερά ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην» (*Poética*, 1461b 22-24)

«Τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν» (*Poética*, 1450b, 38-39)

«Τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ ὠρισμένον» (*Metafísica*, 1078a, 36-37)

«Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλονται εἰς τὸ σαφές τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἰ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλογαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος, τὸ σαφές ἔσται» (*Poética* 1458a 33 – 1458b 1-5).

«Τὸ γὰρ ἁθροώτερον ἤδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ» (*Poética*, 1462b, 1-2).

«Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιώτερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει» (*Poética* 1451b, 4-7)

«Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέισθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής» (*Poética* 1460a, 6-9).

*** Decoro**

«Περὶ δὲ τὰ ἥθη τετταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾗ» (*Poética*, p. 178, 16-17).

«Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἥθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια» (*Poética*, 1448b, 24-27).

«Διὸ εὐφροδὺς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ» (*Poética*, 1455a, 32-34).

TEXTO 2
HORACIO
EPISTULA AD PISONES. DE ARTE POETICA

*** Decoro**

"intereit multum divusne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis."

(vv. 114-118)

"si quid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet."

(vv. 125-127)

"Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
segnius irritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator. non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens;

ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in angem.

Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci vult et spectanda reponi.
nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
inciderit; nec quarta loqui persona laboret.
actoris partis chorus officumque virile
defendat; neu quid medios intercinat actus
quod non proposito conducat et haereat apte.
ille bonis faveatque et consilietur amice
et regat iratos et amet firmare timentis;
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis."

(vv. 179.201)

*** *Docere et delectare***

"Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles.
omne supervacuum pleno de pectore manat.
ficta voluptatis causa sint proxima veris,
ne quodcumque velit poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.
centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo."

(vv. 333-344)

TEXTO 3
SAN PABLO
EPISTOLA A LOS EFESIOS 2,19-22

«Αρα οὖν οὐκέτι ἐστὲ ξένοι καὶ πάροιχοι, ἀλλὰ ἐστὲ συνπολίται τῶν ἁγίων καὶ οἰκεῖοι τοῦ Θεοῦ, ἐποικοδομηθέντες ἐπὶ τῷ θεμελίῳ τῶν ἀποστόλων καὶ προφητῶν, ὃς ντος ἀκρογωνιαίου αὐτοῦ Χριστοῦ Ἰησοῦ, ἐν ᾧ πᾶσα οἰκοδομὴ συναρμολογουμένη αὖξει εἰς ναὸν ἅγιον ἐν Κυρίῳ, ἐν ᾧ καὶ ὑμεῖς συνοικοδομεῖσθε εἰς κατοικητήριον τοῦ Θεοῦ ἐν Πνεύματι.»

TEXTΟ 4
PLATÓN

ION, 533E6-8

«Πάντες γάρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοί... καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ
ωσαύτως... οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλὰ ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ
λέγουσι ποιήματα»

REPÚBLICA, LIBRO VII 118C-D

«Ὁ δέ γε νῦν λόγος, ἦν δ' ἐγώ, σημαίνει, ταύτην τὴν ἐνοῦσαν ἐκάστου δύναμιν ἐν τῇ
ψυχῇ καὶ τὸ ὄργανον, ᾧ καταμανθάνει ἕκαστος, οἷον εἰ ὄμμα μὴ δυνατὸν ἦν ἄλλος ἢ
ξὺν ὅλῳ τῷ σώματι στρέφειν πρὸς τὸ φανὸν ἐκ τοῦ σκοτώδους, οὕτω ξὺν ὅλῃ τῇ ψυχῇ
ἐκ τοῦ γιγνομένου περιακτέον εἶναι, ἕως ἂν εἰς τὸ ὄν καὶ τοῦ ὄντος τὸ φανότατον
δυνατὴ γένηται ἀνασχέσθαι θεωμένη· τοῦτο δ' εἶναί φαμεν τάγαθόν· ἦ γάρ;»

TEXT0 5
STÉPHANE MALLARMÉ: *UN COUP DE DÉS*

PRÉFACE

"J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration: mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. Les «blancs», en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers - plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page notera que monte ou descend

l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiétements, etc., formant le contre-point de cette prosodie, demeurent dans une oeuvre, qui manque de précédents, à l'état élémentaire: non que j'estime l'opportunité d'essais timides; mais il ne m'appartient pas, hormis une pagination spéciale ou de volume à moi, dans un Périodique, même valeureux, gracieux et invitant qu'il se montre aux belles libertés, d'agir par trop contrairement à l'usage. J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un «état» qui ne rompe pas de tous points avec la tradition, poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux. Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe; avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au Concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et coinplexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie - unique source."

CONSECUENCIAS DE ESCULTURALIDAD

	POUND (DAVIE)	MALLARMÉ
ESPACIALIZACION	<p>"spaciousness as against sequaciousness" (SEP, 203)</p> <p>"the line as the poetic unit" (SEP, 95)</p>	<p>"espacement de la lecture"</p> <p>"le Vers"</p>
TIPOGRAFIA reordenamiento prosódico (indicación de modulaciones)	<p>"the look on the page may actually create a rhythm that could not be conveyed to the reader's ear by any other means" (SEP, 99)</p> <p>"controlling very imperiously the tempo, the stops and starts" (SEP 99)</p>	<p>"La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page notera que monte ou descend l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiétements, etc., formant le contre-point de cette prosodie, demeurent dans une oeuvre, qui manque de précédents, à l'état élémentaire"</p> <p>"L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots ou entre eux, semble d'accélérer tantôt de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant selon une vision simultanée de la Page: même, celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite"</p>
DESMEMBRA- MIENTO PROSODICO	<p>"For the members of the line to achieve some rhythmical independence of the line, it was essential that the rhythmical impetus through the line as a whole be slackened; for the 'lobes' to achieve status independent of the strophe. (SEP, 104)"</p>	<p>"<u>Morceau</u>, lyrique ou de peu de pieds"</p>

N.B.: El subrayado es nuestro

	POUND (DAVIE)	MALLARMÉ
RUPTURA DE TIEMPO LINEAL	"And it has been taken to show that the goal of his poetic endeavours was no different from that of the so-called Aesthetic Movement of the previous generation: the deliberate prolongation of what Walter Pater calls the 'intervals of time' in which aesthetic perception occurs, the isolation of these not for analysis of them (as by Mallarmé sometimes) but simply for their artificial prolongation in a tranced stillness. Pound would claim, it seems, that the stillness is achieved for the purposes of analysis." (SEP, 104)	"on évite le récit"
SIMULTANEISMO	"The breaking of the pentameter made possible, indeed it enforced, the breaking down of experience into related but distinct items". (SEP, p. 107-108). "several commentators have followed Hugh Kenner in seeing here what is to be a common procedure in many of the cantos, a procedure that they call 'cultural overlaying'". (SEP, 107)	"Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers - plutôt, de <u>subdivisions prismatiques</u> de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte"
IDEA	"And the point to be made is that Pound in the Cantos characteristically aims at re-creating not the concept, any or all of them, but rather the forma". (SEP, 184)	"L'Idée"
SUBJETIVIDAD	a state of mind in which <u>ideas</u> as it were <u>tremble</u> on the edge of expression (SEP, 182)	"Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe; avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la <u>Musique</u> entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la <u>symphonie</u> "

N.B.: El subrayado es nuestro

TEXT 6

WILLIAM COWPER: ON THE DEATH OF MRS. THROCKMORTON'S BULFINCH

[Written Nov. 1783. Throckmorton MS. Pub. *Speaker*, 1792, *Gentleman's Magazine*, Feb. 1780, *Poems*, 1794-5.]

Ye nymphs! if e'er your eyes were red
Whith tears o'er hapless fav'rites shed,
 O share Maria's grief!
Her fav'rite, even in his cage,
(What will not hunger's cruel rage?)
 Assassin'd by a thief.

Where Rhenus strays his vines among
The egg was laid from which he sprung,
 And though by nature mute,
Or only with a whistle blest,
Well-taught, he all the sounds express'd
 Of flagelet or flute.

The honours of his ebon poll
Were brighter than the sleekest mole;
 His bossom of the hue
With which Aurora decks the skies,
When piping winds shall soon arise
 To sweep up all the dew.

Above, below, in all the house,
Dire foe, alike to bird and mouse,

No cat had leave to dwell;
And Bully's cage supported stood,
On props of smoothest-shaven wood,
Large-built and lattic'd well.

Well-lattic'd -but the grate, alas!
Not rough with wire of steel or brass,
For Bully's plumage sake,
But smooth with wands from Ouse's side,
With which, when neatly peel'd and dried,
The swains their baskets make.

Night veil'd the pole -all seem'd secure-
When led by instinct sharp and sure,
Subsistence to provide,
A beast forth-sallied on the scout,
Long-back'd, long-tail'd, with whisker'd snout,
And badger-colour'd hide.

He, ent'ring at the study-door,
Its ample area 'gan explore;
And something in the wind
Conjectur'd, sniffing round and round,
Better than all the books he found,
Food, chiefly, for the mind.

Just then, by adverse fate impress'd,
A dream disturb'd poor Bully's rest;
In sleep he seem'd to view
A rat, fast-clinging to the cage,
And, screaming at the sad presage,

Awoke and found it true.

For, aided both by ear and scent,
Right to his mark the monster went-

Ah, Muse I forbear to speak
Minute the horrors that ensued;
His teeth were strong, the cage was wood-
He left poor Bully's beak.

He left it -but he sould have ta'en
That beak, whence issued many a strain
Of such mellifluous tone,
Might have repaid him well, I wote,
For silencing so sweet a throat,
Fast set within his own.

Maria weeps -the Muses mourn-
So, when by Bacchanalians torn,
On Thracian Hebrus' side
The tree-enchanted Orpheus fell;
His head alone remain'd to tell
The cruel death he died.

TEXT 7

S.T. COLERIDGE: DEJECTION: AN ODE

[written April 4, 1802]

Late, late yestreen I saw the new Moon,
With the old Moon in her arms;
And I fear, I fear, my Master dear!
We shall have a deadly storm.

Ballad of Sir Patrick Spence.

I

Well! If the Bard was weather-wise, who made
 The grand old ballad of Sir Patrick Spence,
 This night, so tranquil now, will not go hence
Unroused by winds, that ply a busier trade
Than those which mould yon cloud in lazy flakes,
Or the dull sobbing draft, that moans and rakes
Upon the strings of this Aeolian lute,
 Which better far were mute.
 For lo ! the New-moon winter-bright!
 And overspread with phantom light,
 (With swimming phantom light o'erspread
 But rimmed and circled by a silver thread)
I see the old Moon in her lap, foretelling
 The coming-on of rain and squally blast.
And oh ! that even now the gust were swelling,
 And the slant night-shower driving loud and fast!
Those sounds which oft have raised me, whilst they awed,

And sent my soul abroad,
Might now perhaps their wonted impulse give,
Might startle this dull pain, and make it move and live!

II

A grief without a pang, void, dark, and drear,
A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief,
In word, or sigh, or tear-
O Lady ! in this wan and heartless mood,
To other thoughts by yonder throstle woo'd,
All this long eve, so balmy and serene,
Have I been gazing on the western sky,
And its peculiar tint of yellow green:
And still I gaze-and with how blank an eye!
And those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars;
Those stars, that glide behind them or between,
Now sparkling, now bedimmed, but always seen:
Yon crescent Moon, as fixed as if it grew
In its own cloudless, starless lake of blue;
I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!

III

My genial spirits fail;
And what can these avail
To lift the smothering weight from off my breast?
It were a vain endeavour,

Though I should gaze for ever
On that green light that lingers in the west:
I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are within.

IV

O Lady! we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live:
Ours is her wedding garment, ours her shroud!
And would we aught behold, of higher worth,
Than that inanimate cold world allowed
To the poor loveless ever-anxious crowd,
Ah ! from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth-
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element!

V

O pure of heart! thou need'st not ask of me
What this strong music in the soul may be!
What, and wherein it doth exist,
This light, this glory, this fair luminous mist,
This beautiful and beauty-making power.
Joy, virtuous Lady ! Joy that ne'er was given,
Save to the pure, and in their purest hour,
Life, and Life's effluence, cloud at once and shower,
Joy, Lady ! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower

A new Earth and new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud-
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud-
We in ourselves rejoice!
And thence flows all that charms our ear or sight,
All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light.

VI

There was a time when, though my path was rough,
This joy within me dallied with distress,
And all misfortunes were but as the stuff
Whence Fancy made me dreams of happiness:
For hope grew round me, like the twining vine,
And fruits, and foliage, not my own, seemed mine.
But now afflictions bow me down to earth:
Nor care I that they rob me of my mirth;
But oh ! each visitation
Suspends what nature gave me at my birth,
My shaping spirit of Imagination.
For not to think of what I needs must feel,
But to be still and patient, all I can;
And haply by abstruse research to steal
From my own nature all the natural man-
This was my sole resource, my only plan:
Till that which suits a part infects the whole,
And now is almost grown the habit of my soul.

VII

Hence, viper thoughts, that coil around my mind,

Reality's dark dream!

I turn from you, and listen to the wind,

Which long has raved unnoticed. What a scream

Of agony by torture lengthened out

That lute sent forth ! Thou Wind, that rav'st without,

Bare crag, or mountain-cairn, or blasted tree,

Or pine-grove whither woodman never clomb,

Or lonely house, long held the witches' home,

Methinks were fitter instruments for thee,

Mad Lutanist ! who in this month of showers,

Of dark-brown gardens, and of peeping flowers,

Mak'st Devils' yule, with worse than wintry song,

The blossoms, buds, and timorous leaves among.

Thou Actor, perfect in all tragic sounds!

Thou mighty Poet, e'en to frenzy bold!

What tell'st thou now about?

'Tis of the rushing of an host in rout,

With groans, of trampled men, with smarting wounds-

At once they groan with pain, and shudder with the cold!

But hush ! there is a pause of deepest silence !

And all that noise, as of a rushing crowd,

Whith groans, and tremulous shudderings -all is over-

It tells another tale, with sounds less deep and loud!

A tale of less affright,

And tempered with delight,

As Otway's self had framed the tender lay,-

'Tis of a little child

Upon a lonesome wild,

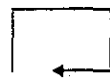
Not far from home, but she hath lost her way:
And now moans low in bitter grief and fear,
And now screams loud, and hopes to make her mother hear.

VIII

'Tis midnight, but small thoughts have I of sleep:
Full seldom may my friend such vigils keep!
Visit her, gentle Sleep! with wings of healing,
 And may this storm be but a mountain-birth,
May all the stars hang bright above her dwelling,
 Silent as though they watched the sleeping Earth!
 With light heart may she rise,
 Gay fancy, cheerful eyes,
 Joy lift her spirit, joy attune her voice;
To her may all things live, from pole to pole,
Their life the eddying of her living soul!
 O simple spirit, guided from above,
Dear Lady ! friend devoutest of my choice,
Thus mayest thou ever, evermore rejoice.

APENDICE IV
DAVIE Y LA POSTMODERNIDAD

1. CUADRO
PREMODERNIDAD, MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

IDEA	PREMODERNIDAD	MODERNIDAD	POSTMODERNIDAD
SOCIEDAD:	agrícola ↓ nobleza	industrial ↓ burguesía	de consumo ↓ masiva clase media
VALOR:	continuidad	innovación	combinación
YO:	<i>persona</i> social (yo = mismo)	pluralidad una (yo = otro)	constructo disgregado (yo = dispersión)
SER HUMANO:	objetividad	subjetividad	complejo reactivo
AU(C)TORIDAD:	canon	otredad (genio)	vacío (ingenio)
REALIDAD:	<i>hiera-archia</i>	dato de consciencia	construcción psicosocial
ACTIVIDAD:	Re-producción — — imitación (arte) con-formidad (pensamiento)	Transformación: → vanguardia (arte) revolución (política)	Reflexión:  discursivización (heterogeneidad) dilucidación (semiología)
ESQUEMA SEMIÓTICO	S - O	(S)	O
TRANSICION:	RE-FORMACIÓN	→ ESCISIÓN	→ COM-PLEJIDAD

2. EXPLICACION.

En el cuadro precedente hemos esquematizado, *grosso modo*, las que —a nuestro juicio— son las diferencias entre premodernidad, modernidad y postmodernidad, entendidas como periodos históricos que configuran un sistema semiótico.

Sobre la premodernidad, remitimos a lo dicho al respecto en el apartado 1.3.2.4. de la primera parte. De manera general, señalemos que la postmodernidad comparte con la modernidad el individualismo. La modernidad tiene en común con la premodernidad la axiología vertical en lo social, con la consiguiente estructura jerárquica y organización disciplinaria (movimiento, partido, sindicato, ejército, estado, nación). La premodernidad, a su vez, coincide con la postmodernidad en su valoración de actividades no mecánicas (personales de un modo u otro): artesanía, cultivo de la naturaleza, iniciación religiosa, curas orgánicas, consciencia local.

Semióticamente, la evolución de la premodernidad a la postmodernidad supone el paso de una concepción estática de la realidad a otra dinámica. Si en la premodernidad el sujeto se ajusta al objeto y obtiene su identidad a través del medio [S-O] (Cfr. 1.3.), la modernidad es inmediatez y el objeto se sitúa en el sujeto (S), lo otro está en él (cfr. *infra*). En la postmodernidad, por último, el sujeto es su propio objeto (cfr. reflexión, *infra*), anulándose la distinción entre ambos [O] en un puro proceso.

Asimismo, a propósito del esquema precedente, aclaramos que utilizamos el prefijo "re" en su doble sentido etimológico de "conforme a" y "volver a". Tanto el Renacimiento como la Reforma suponen un retorno a las *auctoritates* (Antigüedad grecolatina, Biblia) entonces aceptadas. El método científico, por su parte, surge como un re-planteamiento y re-fundación de las bases epistemológicas imperantes: de la racionalidad deductiva textual se pasa al racionalismo inductivo y experimental. Así mediante el movimiento de retorno al origen, el cambio se hace posible.

En la evolución de la premodernidad a la modernidad hay que destacar, por otra parte, la transferencia de sacralidad de la religión a la política (nación como espacio sagrado), a la filosofía (ciencia como referencia universal objetiva), a la literatura (crítica como ámbito de especulación axiológica), a la estética (arte como medio de liberación interna), a la técnica (mecanización como medio de liberación externa). Todo ello está al servicio del progreso vivido como proceso redentor de la humanidad. Se trata, como vemos, de una secularización global que confiere status de sacralidad a ámbitos hasta entonces considerados profanos. Mitológicamente, esta transferencia de sacralidad es posible por la historización de la divinidad en la tradición judeocristiana. Si Dios interviene y se convierte en historia (mundo, siglo), la historia, invirtiendo el proceso, se convierte en Dios.

Centrándonos ya en las diferencias ente modernidad y premodernidad, diremos que, mientras en la modernidad la identidad, el yo se concibe como una pluralidad

donde el verdadero yo es otro -"moi, c'est un autre", decía Rimbaud¹-, en la postmodernidad el yo equivale a una dispersión², es un constructo disgregado de reacciones, sensaciones, operaciones físicas y psíquicas condicionadas. A este respecto, si en la modernidad el ser humano es ante todo subjetividad³, en la postmodernidad es un complejo reactivo a los estímulos ambientales⁴. Si en la modernidad la au(c)toridad, en tanto que instancia superior responsable de algo, era lo otro —el genio—, en la postmodernidad la autoridad se disuelve. El sujeto es un ingenio autónomo/autómata que se activa de acuerdo con sus circunstancias y que, consecuentemente, no tiene, en sentido estricto, autoridad sobre su conducta⁵. No hay, propiamente hablando, autoridad. En palabras de Gilles Lipovetsky [1995:56] "El yo... se ha vaciado de su identidad... pierde sus referencias, su unidad... se ha convertido en un 'conjunto impreciso'... es la *desubstancialización*... lo que dirige la posmodernidad". El mismo autor [1995: 58] habla del yo postmoderno como un "espacio 'flotante'".

¹ Cfr. el inconsciente freudiano, el hombre nuevo marxista, el superhombre nietzscheano, el hombre auténtico de Heidegger y el existencialismo, el progreso como mito que sitúa la plenitud en la no-actualidad (el futuro).

² Cfr. la diseminación derrideana, el fin de los grandes relatos en Lyotard, la fragmentación de Baudrillard.

³ Cfr. el arte moderno, en donde forma = eidos = visión personal; la razón consagra una consciencia crítica individual.

⁴ Cfr. el desarrollo de la estadística y del conductismo; considérese la sociedad de los *mass media* donde el ser humano pasa a ser un consumidor y la ciudadanía, *mobile vulgus*.

⁵ Cfr. en literatura Roland Barthes habla de "la muerte del autor".

Coherente con esta cosmovisión, la realidad en la modernidad es un dato de la consciencia⁶ y en la postmodernidad, una construcción psicosocial. Acorde con ello, la actividad de actuación en la realidad consistirá, en la modernidad, en la transformación del yo en otro: la innovación es el valor supremo. En arte ese acceso a la otredad dará lugar a la vanguardia, en política generará el ideal de la revolución. En la postmodernidad, en cambio, la actividad consistirá en re-flexión sobre el yo móvil. Valorándose la combinación entendida como compatibilización de elementos diversos, la reflexión postmoderna tendrá dos vertientes: la discursivización sobre la heterogeneidad y la dilucidación del cómo se construye la realidad. La primera resulta de la especial sensibilidad de la postmodernidad para la heterogeneidad (lo tradicionalmente no central), reflejada, por ejemplo, en la construcción del discurso feminista, post-colonial u homosexual. La segunda vertiente se refleja en el desarrollo de disciplinas semiológicas (por ocuparse de los signos) como la lingüística, la psicología, la sociología o la hermenéutica.

Vistas las diferencias, cabe señalar que la transición de la modernidad a la postmodernidad se da, a nuestro juicio, por la automatización de la escisión moderna. Si la modernidad escindió el yo en uno y diverso (otro), la difusión de los valores del individualismo moderno automatizó dicha escisión. Atendiendo a Octavio Paz [1992: 246] la escritura automática surrealista destruye el sujeto y socializa la inspiración, mostrando que "todos somos poetas". Se universaliza así la *otredad* moderna. Económicamente, la sociedad de consumo ha hecho posible que se realicen

⁶ Cfr. Bergson, la conscienciación en el marxismo y psicoanálisis, el subjetivismo del arte moderno.

socialmente, a escala masiva, los ideales estéticos de la modernidad: singularidad, subjetivismo, personalización.

Al masificarse, la alteridad pierde su definición y se convierte en una red compleja y dispersa. Al universalizarse los ideales estéticos modernos. La identidad del yo una radical com-plejidad que es, puede decirse, el santo y seña de la postmodernidad.

Ahondando en este último aspecto, podemos decir que la com-plejidad se refleja en otros dos aspectos de la postmodernidad: el modo de transmisión de la información y la forma de organización política. El modo masivo de transmisión de información en la postmodernidad es audiovisual. Complejo por combinar en sí dos canales sensitivos, este modo de transmisión es asimismo complejo por ser icónico. Frente a la linealidad y análisis de la letra y la palabra en tanto que discurso lógico, la imagen supone una percepción en bloque, es decir, sintética, y, por lo tanto, compleja. Por otra parte, la forma de organización política de la postmodernidad revela también complejidad. Frente a la relativa autosuficiencia del estado-nación de la modernidad, en la posmodernidad proliferan redes de organizaciones para, infra y supraestatales⁷. Podemos decir, en cierto modo, que el ordenador personal multimedia conectado a la red es el símbolo que resume en sí estos dos aspectos de la com-plejidad postmoderna.

⁷ Sobre la dimensión política de la postmodernidad, cfr. Robert Cooper (1996) "The Post Modern State and the World Order". London: Demos, citado en "Not quite a New World Order, more a Three-Way Split". *The Economist*, vol. 345, nº 8048, December 20/97-January 2/98, pp. 47-49.

Cabe asimismo señalar que a la sociedad industrial vertebrada por la burguesía sucede una sociedad de consumo articulada en torno a una masiva clase media y que, de una economía basada en el sector secundario (industria), se pasa a una dominada por el sector terciario (servicios). Los valores de la industria —rigidez, linealidad y previsibilidad de resultados por aplicación de un programa— ceden paso a los del sector servicios: flexibilidad por adaptación a la diversidad y mutabilidad de las necesidades de la clientela.

Teniendo esto en cuenta, podemos decir que Davie puede, de alguna manera, "digerir" ciertos aspectos de la modernidad. La postmodernidad, en cambio, le resulta infagocitable. La modernidad conserva un residuo de unidad y de sub-stancia, pues el sujeto es uno, en tanto que es el escenario de lo otro, del genio. En esta unidad y substancia hay una reminiscencia del clasicismo y, por ello, resulta asimilable por Davie. La postmodernidad, en cambio, es (neo)barroca: la disparidad y la insubstancialidad son elementos claves en ella. En palabras de Schwartz [1988: 214] sobre el postestructuralismo, "Modernist identity-in-difference yields to the free play of difference. The text that embodies a unified system of relations gives way to the 'absolutely plural text', which is irreducible to a determinate network of relations and suggests ever new ways of ordering its various elements".

Coherente con su lapidarismo (cfr. 1.3.2.3. de la 1ª parte), Davie encuentra inadmisibile la cosmovisión postmoderna. Tacha (1988: 163) a Lacan, Derrida y Foucault de "disseminators of Parisian frivolity" y afirma (1988: 165) que "Lacan's structure of ideas, Foucault and Derrida's are all necessarily irreligious". Teniendo en

cuenta que, líneas arriba (1988: 165), habla de teología, cabe volver a señalar el múltiple reduccionismo que supone equiparar la religiosidad (la actitud consistente en sentirse re-ligado al mundo) con la religión (la organización institucional de doctrinas y ritos concernientes a lo numinoso) y a ésta con el teísmo (creencia en una divinidad personal).

En esta línea, debemos destacar la distracción que supone asociar ateísmo e irreligiosidad. Como señala Herbert V. Guenther [1974: 114]: "atheism, to be sure, is in no way opposed to true religiosity". Aparte de distracción, consideramos omisión —extraña en alguien que estuvo en India y Ceilán, y en California en los años sesenta— el desconocimiento del, en palabras de Raimon Panikkar [1996], "ateísmo religioso" que es el budismo. En este sentido, podemos ver reflejado una vez más el conformismo de nuestro autor. La filosofía budista, al no ser substancialista, no se adecúa a su eidos. Sí se adecúa, en cambio, a la cosmovisión poistmoderna y, en este sentido, —como refutación a la imputación davieana de irreligiosidad a la filosofía postmoderna— cabe destacar paralelismos entre ésta y la cosmovisión (religiosa) del budismo.

La visión postmoderna del yo como dispersión tiene como paralelo la concepción budista del yo como cúmulo de agregados o *skandas*⁸. La postmoderna anulación de la au(c)toridad es relacionable con el nihilismo de la filosofía

⁸ Según el *Visuddhimagga*, tratado escrito en el siglo V d.C. por el comentador Buddhaghosa, estos agregados son: materialidad, consciencia, sentimiento, percepción y formaciones. Cfr. Buddhaghosa [1991: 443-477].

madhyamika de Nagarjuna⁹ que postula la radical vacuidad. La actividad reflexiva de la postmodernidad tiene su equivalente budista en la meditación. El valor postmoderno de la combinación se corresponde con la flexibilidad del budismo en su adaptación a distintos marcos culturales (budismo chino, tibetano, japonés, etc.) y, dentro de estos, a distintos tipos de personalidad (escuelas y subescuelas dentro de cada budismo nacional). Como la postmodernidad, el budismo es deconstructivo e insustancialista [Kalupahana: 147] (el subrayado es nuestro): "this method of deconstruction in the analysis of experience that eliminated the belief in the *purity* of any form of experience, feeling, sensation or even knowledge, ... is represented by the Buddha's conception of non-substantiality (*anatta*)"¹⁰. John Pickering (1997: 164) explica esta idea: "The teachings of *anatta*... are as radical a deconstruction of individual existence and its material surroundings as anything that has originated from Parisian Neo-Marxism. They go beyond cultural discourse and question the very ground of embodied existence: matter, biological and psychological structure, action and experience. At the heart of Buddhism is the effort to understand this ground, its origins and how, in a process of cyclic causation, it supports consciousness. This effort ultimately demonstrated the emptiness of all levels of the ground, including, paradoxically, Buddhism itself; a deconstructive program indeed". Asimismo, la percepción postmoderna de la realidad como complejidad es relacionable con la idea budista del *pratitya samutpada* (surgimiento en dependencia)¹¹.

⁹ Cfr. Tola y Dragonetti (1990).

¹⁰ Para más paralelismos, cfr. Jackson (1989).

¹¹ Cfr. Panikkar [1996: 119-133].

Con ello creemos que la imputación de irreligiosidad a la filosofía de la postmodernidad queda suficientemente refutada¹². Davie, una vez más, distrae lo relativo (su concepto de religiosidad) y lo convierte en absoluto (la religiosidad), para conformar la realidad a su eidos y para centralizar en él los valores que él considera positivos.

¹² Para una información ampliada de las relaciones entre budismo y postmodernidad, cfr. Pickering (ed.) (1997).

APENDICE V

**PRINCIPIOS METODOLOGICOS DE ACERCAMIENTO
A LA POETICA DE LOS CUATRO ELEMENTOS
(GASTON BACHELARD): EL CASO DE DONALD DAVIE**

1. LA IMAGINACION MATERIAL EN GASTON BACHELARD.

Establecer una poética de los cuatro elementos equivale, en otras palabras, a "fijar, en el reino de la investigación, una Ley que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua a la tierra" (1944: 4). Ahora bien, ¿qué es la imaginación?. Para Bachelard, ésta es "la facultad de liberarnos de la imágenes primeras" (1943: 7), es decir, es la potestad de dejar atrás los productos suministrados por la percepción visual. Imaginar es (1943: 7) "cambiar las imágenes" y unirlos de manera inusitada. El resultado de ese cambio y unión original de imágenes por parte del escritor es lo que se denomina (1943: 7) "imagen literaria" (1948: 183). Dentro de las imágenes literarias, hay unas a las que llamaremos "imágenes *principes*:" son las imágenes que conjuntamente dan una explicación del hombre y del universo. Son las imágenes "cósmicas" [1984: 150] que engendran otras imágenes y cuya creación se realiza en el acto llamado ensoñación.

La ensoñación se define como [1984: 129] "una actividad onírica en la que subsiste en vislumbre de consciencia". Se caracteriza por ser [1984: 152] "una consciencia de bienestar" [1984: 163] y "una huida fuera de lo real". Su función es la función de lo irreal [1984: 4]: "liberarnos de las cargas vitales y dar a la vida, mediante una idealización coherente, un dramatismo real" [1984: 4]. En la ensoñación, la idealización consiste en la proyección del doble imaginario del

escritor en la imagen creada]1984: 151]. La coherencia de dicha idealización radica en el mantenimiento de la idea expresada por la imagen *princeps* en las imágenes derivadas de ésta. Esto se debe a que la imagen *princeps*, además de ser una imagen, expresa también una idea, pues, como toda imagen literaria [1986: 176] "tiene el privilegio de actuar a la vez como imagen y como idea".

Comprenderemos mejor lo que es la ensoñación si la comparamos con el sueño. En el sueño, a diferencia de lo que ocurre con la ensoñación, la consciencia no subsiste, el yo está "perdido" [1984: 129]. El sueño, a su vez, no implica consciencia de bienestar: muchas veces deriva en el malestar de una pesadilla. A semejanza de la (muchas veces) ensoñación, el sueño es una huida fuera de la real, y a menudo su función es la "realización de un deseo insatisfecho" [Freud 1975: 3392-3395]. El sueño, además, no libera siempre de las cargas vitales: las agrava si es una pesadilla. Es más, el sueño nunca posee la coherencia que caracteriza la idealización que da la ensoñación. No expresa una idea ni da tampoco un dinamismo real a la vida: constituye un escape de ésta. En palabras del propio Bachelard, hay una diferencia capital entre el sueño y la ensoñación [1984: 151]: "la ensoñación es extremadamente distinta del sueño en razón de que siempre se halla más o menos centrada sobre un objeto. El sueño avanza linealmente, olvidando su camino a la par que lo recorre. La ensoñación actúa en forma de estrella. Siempre vuelve a su centro" —la imagen *princeps*— "para lanzar nuevos rayos".

La textualización estética del sueño se plasma, en gran medida, en [1984: 145] "las obras literarias inspiradas en las pesadillas". Esta se realiza principalmente en la literatura fantástica. La textualización estética de la ensoñación abarca los géneros literarios no fantásticos y está presente en la literatura fantástica en la medida que ésta, como la ensoñación, participa de la porción de consciencia inherente a todo acto literario.

La caracterización psicológica y filosófica del sueño también es distinta. Psicológicamente, el sueño proviene, en gran medida, de las profundidades del inconsciente, mientras que la ensoñación se origina en [1966: 30] "una zona menos profunda que aquella donde se desarrollan los instintos primitivos".

La génesis psicológica de la ensoñación se produce en los momentos dichosos y solitarios de la infancia en los que [1960: 84] "el niño se siente hijo del cosmos". Por contraste, la génesis psicológica del sueño, especialmente de la pesadilla, muchas veces está relacionada con "la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres" [Freud 1974: 2505].

Filosóficamente [1984: 131], "un *cogito* se asegura en el alma del ensoñador": "ensueño el mundo, luego el mundo existe como lo ensueño" [1980: 136]. El sueño, en cambio, al ser un acto primordialmente inconsciente,

imposibilita una actividad consciente y lógica como es la formulación de un *cogito*. Es más, la textualización estética de las obras surgidas del sueño-pesadilla, la literatura fantástica, está caracterizada, según Todorov [1994], por la vacilación del protagonista. Tal vacilación es opuesta a la seguridad del *cogito* del ensoñador.

Una vez visto cómo la ensoñación es distinta del sueño, pasamos ahora a examinar en qué la ensoñación difiere del estado plenamente consciente. Recordamos para ello la definición de la ensoñación cómo [1984: 129]"una actividad onírica en la que subsiste un vislumbre de consciencia". La ensoñación es, pues, una actividad primordialmente onírica, no una actividad lógica en la que predomine el consciente. En la ensoñación, la consciencia subsiste parcialmente, tan sólo como un "vislumbre", y no totaliza la actividad mental. Psicológicamente, la ensoñación proviene de una capa psíquica intermedia entre el inconsciente y el consciente. El estado plenamente consciente proviene, sin embargo, de la zona psíquica totalmente consciente. La ensoñación, por otra parte, es siempre [1984: 152] "consciencia de bienestar". El estado plenamente consciente no siempre lo es.

Filosóficamente, la oposición dialéctica sujeto/objeto es inexistente en la ensoñación. En el estado plenamente consciente, en cambio, dicha antinomia es radical. En claro contraste con el yo consciente [1984: 144], "el ensoñador está

sumergido en su ensoñación ... El yo ya no se opone al mundo". Así, "el hombre de la ensoñación está por todas partes en su mundo, en un dentro que no tiene fuera" [1984: 144].

Por otra parte, "el cogito del ensoñador es menos seguro que el del filósofo. El ser del ensoñador es un ser difuso ... Escapa a la puntualización del *hic* y del *nunc*" [1984: 144].

El yo del ensoñador es, pues, un yo que podríamos calificar de mítico, en la medida en que, como afirma Mircea Eliade [1985: 26], en los mitos "no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial". El yo plenamente consciente y racional, en cambio, es un yo inmerso en el tiempo de su circunstancia histórica. El yo del ensoñador es el sujeto del ritual mítico del retorno al tiempo primordial "paradisíaco" de la infancia [Eliade 1985: 92]. El yo plenamente consciente y racional es el sujeto del compromiso dialéctico con su aquí y ahora.

Merced a [1984: 85] "la permanencia, en el alma humana, de una infancia inmóvil ..., fuera de la historia", el yo del ensoñador revive el "niño ensoñador que en sus soledades dichosas ... conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo" [1984: 92]. El yo plenamente racional y consciente, por el contrario, es un yo histórico, es un "yo y su circunstancia" sometido a unas coordenadas espacio-

temporales concretas, un yo distinto del mundo. En suma, mientras que el yo de la ensoñación es un yo difuso, atemporal y "cosmizante" [1984: 175], el yo plenamente racional y consciente es un yo seguro, histórico y dialéctico. La textualización del yo ensoñador constituye el discurso literario, la textualización del yo plenamente racional y consciente engendra el discurso filosófico.

Habiendo definido la ensoñación y tras haberla caracterizado frente al sueño y el estado plenamente consciente, inferimos que, para confeccionar una poética de los cuatro elementos debemos tener en cuenta que:

- a) La ensoñación produce imágenes *principes*.
- b) Las imágenes *principes* son "imágenes de las sustancias" [1984: 182-183] (del aire, del fuego, de la tierra o del agua).
- c) Las imágenes de las sustancias son la proyección del doble imaginario del escritor.
- d) Las imágenes de las sustancias pueden ensoñarse bajo el signo de *anima*, el principio pasivo, femenino o bajo el signo de *animus*, el principio activo, masculino [1984: 72].

Anima es "un principio de superficie y de envoltura, un regazo, un refugio, una tibieza". *Animus* es "un "principio de centro, un centro de poder, activo y repentino como la chispa y la voluntad" [1966: 107].

De todo ello se deduce que la poética de los cuatro elementos es una "psicología de las sustancias" [1984: 182] un aspecto crítico que permite determinar y caracterizar las distintas maneras de unirse el yo ensoñador al cosmos según sea la proyección de su doble imaginaria una imagen aérea, ígnea, terrestre o acuática.

Para lograr este objetivo, es imprescindible fijar de antemano las leyes fundamentales de la imaginación material.

La primera es la ley de ambivalencia material. Es la ley primordial de la imaginación. "Una materia que la imaginación no puede hacer vivir doblemente no puede representar el papel psicológico de la materia original" (1944: 16-17). El mismo Bachelard insiste en que es necesario que haya una doble participación —participación del deseo y del temor, participación del bien y del mal, participación de lo blanco y lo negro— para que el elemento material ligue el alma entera" (1944: 17).

La segunda ley es la ley de la "tetravalencia" objetual [1966: 178]. "Un mismo objeto del mundo puede dar el 'espectro completo' de las imaginaciones materiales" (1943: 234). Un objeto material, por ejemplo, puede ser ensoñado bajo el prisma imaginativo de lo aéreo, lo ígneo, lo terrestre o lo acuático.

La tercera ley, derivada de la segunda, es la ley de "continuidad onírica" (1984: 177). "En una vida cósmica imaginada, imaginaria, los diferentes mundos a menudo se tocan, se completan" [1943: 92]. El iconismo de un elemento material continúa en otro.

Analizando las imágenes *principes* de los cuatro elementos, estudiando su signo y cosmización y los valores de la instancia psíquica que proyectan, hemos obtenido el siguiente resultado:

1. **El aire.** La ensoñación de la imaginación aérea se hace bajo el signo de *anima*. En ella el yo ensoñador es un yo pasivo que se une al mundo mediante una beatitud emanada de las funciones del superyó.
2. **El fuego.** La ensoñación de la imaginación ígnea, con la excepción importante de la luz, se hace bajo el signo de *animus*. El yo ensoñador es un yo activo que se une al mundo mediante una intensidad vital de la sustancia psíquica del yo en su compromiso con la realidad.

La ensoñación de la luz, en cambio, participa de la aérea y se hace bajo el signo de *anima*. En ella el yo ensoñador es un yo pasivo que se une al mundo mediante la sublimación por el superyó de los instintos eróticos en pura espiritualidad.

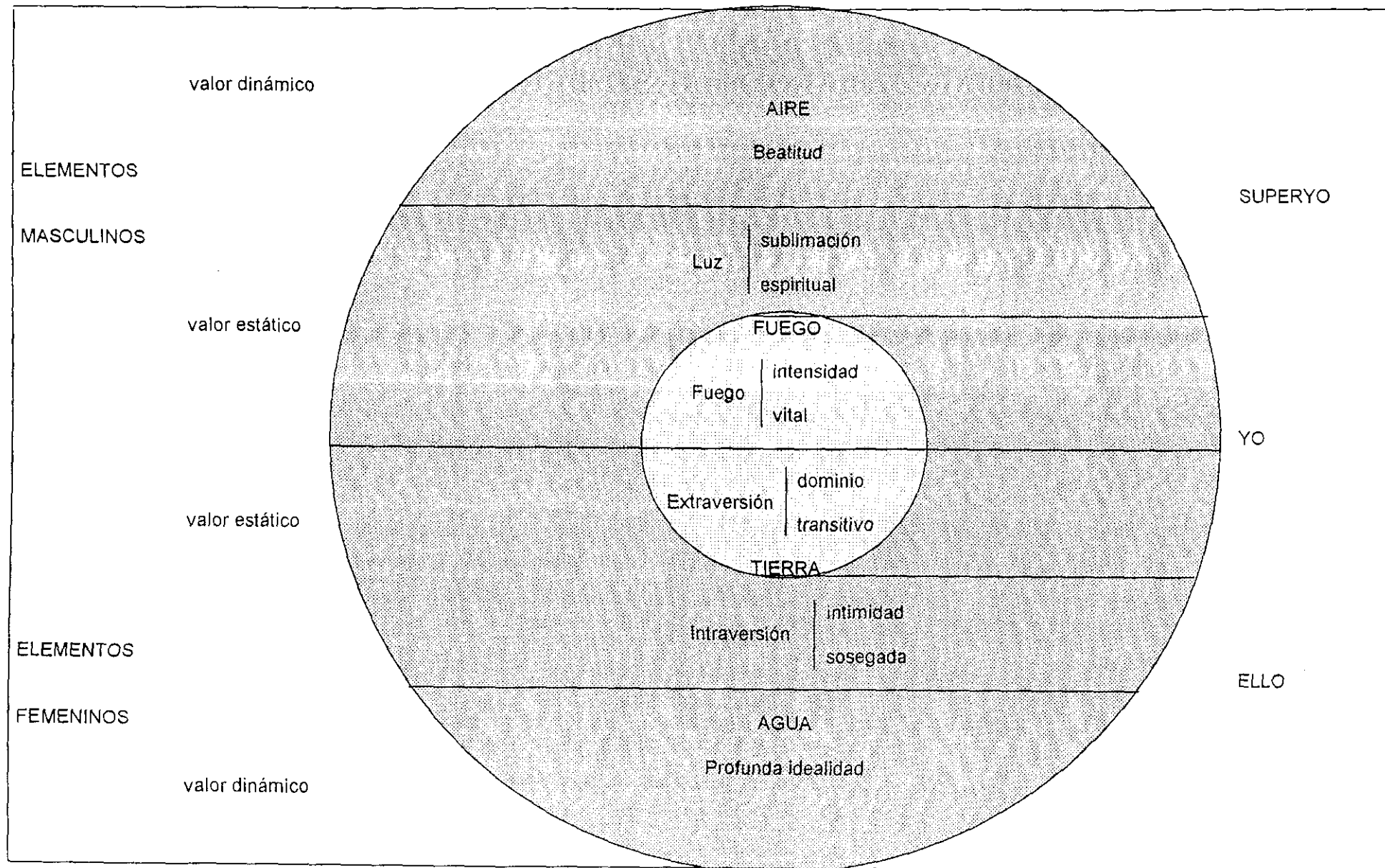
3. **La tierra.** La ensoñación de la imaginación terrestre varía de signo y de cosmización dependiendo del movimiento de extroversión o introversión que reflejan las imágenes *principes*.

En las imágenes *principes* terrestres que reflejan un movimiento de extroversión, el yo ensoñador es un yo activo mediante el dominio transitivo de la instancia psíquica del yo sobre la realidad.

En las imágenes *principes* terrestres que reflejan un movimiento de introversión, el yo ensoñador es un yo pasivo que se une al mundo mediante una intimidad sosegada emanada del ello.

4. **El agua.** La ensoñación de la imaginación acuática se hace bajo el signo de anima. En ella el yo ensoñador es un yo pasivo que se une al mundo mediante una profunda idealidad emanada de la pulsión de muerte emanada del ello más profundo.

Sí tenemos en cuenta que los elementos masculinos son el aire y el fuego que los femeninos son la tierra y el agua [1966: 99], podremos sintetizar la psicología de las sustancias en el diagrama siguiente.



○ ANIMUS ● ANIMA

De la observación del diagrama trazado, deducimos:

1. La existencia de una dinámica vertical entre los dos polos: un polo lo forman la plenitud de lo consciente, de la individuación, de la vida. El otro lo constituyen la plenitud de lo inconsciente, de la fusión, de la muerte. Se corrobora así la intuición bachelardiana : "una verticalidad real se presentará en el seno mismo de los fenómenos psíquicos" (1943: 17).

Si tomamos el diagrama, comprobamos que, a medida que ascendemos, las ideas de las imaginaciones materiales se caracterizan por pertenecer cada vez más puramente al ámbito de lo consciente. La inverso ocurre si descendemos. Así, las imágenes *principes* acuáticas se caracterizan por expresar ideas que pertenecen de lleno al ámbito de lo inconsciente. Las imágenes *principes* terrestres que reflejan un movimiento de extroversión expresan ideas que pertenecen al ámbito de lo consciente. Las imágenes *principes* del fuego expresan ideas de la intensidad de lo consciente. La imagen de la luz expresa una idea que supera esa intensidad al introducir un componente espiritual que supone una mayor elaboración de la consciencia. Las imágenes *principes* del aire, por fin, emanan de la idea de la consciencia, o sea, de la que implica mayor consciencia dentro de lo consciente. Al expresar dichas imágenes una idea de consciencia personal que trascienda los códigos morales vigentes, la imaginación aérea supone el absoluto del principio de individuación y el grado máximo de la vida, entendida como dialéctica entre el yo y el cosmos. Las imágenes *principes* acuáticas, en

cambio, emanan de la pulsión de muerte, la esencia misma del inconsciente, que tiene por finalidad la disolución" [Laplanche y Pontalis 1971: 354].

2. La existencia de dos maneras de proyección sustancial de los arquetipos de la madre y del padre: una es una proyección de los valores estáticos del arquetipo; otra es una proyección de los valores dinámicos del mismo.

La proyección sustancial de los valores estáticos del arquetipo de la madre se hace en la tierra. En ella se proyectan los valores de posesión y protección. Los valores dinámicos del arquetipo de la madre se proyectan en el agua. En ella se hace la proyección del movimiento que, mediante un proceso de disolución, supone la vuelta al origen mismo de todo.

Los valores estáticos del arquetipo del padre se proyectan en el fuego. En él se hace la proyección de los valores de vitalidad e intelección. La proyección sustancial de los valores dinámicos del arquetipo del padre se proyectan en el aire. En él se hace la proyección del movimiento al destino último en el ámbito de lo consciente: la individuación máxima.

3. El cumplimiento de la caracterización dada por Bachelard a *anima* y a *animus*. El principio femenino "es un principio de superficie y de envoltura". El principio masculino "es un principio de centro" (1938: 107). El diagrama así lo

representa." Se cumple, asimismo, su afirmación de que "el inconsciente más profundo es, creemos, masivamente femenino" (1948a: 118).

4. La coherencia psicológica. El diagrama corrobora la posición mediadora del yo entre la intimidad del ello y la exterioridad del superyó [Freud 1975: 3380-3381]. Asimismo, no es de extrañar que, debido a su cualidad de intermediario, el yo pueda proyectarse en un elemento que proyecte un arquetipo materno como es la tierra y en un elemento que proyecte un arquetipo paterno en su movimiento de extraversión, como el fuego. El ello y el superyó reflejan también su cualidad en los arquetipos en los que se proyectan: el ello es, en sus pulsiones, la instancia psíquica que nos une a la especie biológica a la que pertenecemos. No es extraño que se proyecte en los elementos que proyectan un arquetipo femenino "deseo de fusión" (Sigelle 1987: 19). "La naturaleza puramente elloica y la proyección del valor dinámico último de la madre se da en la imaginación acuática. La naturaleza moderadamente elloica y la proyección estática maderada de la madre se da en la imaginación terrestre que refleja un movimiento de introversión.

El superyó, a su vez, es un principio que, con su conciencia moral nos distingue como individuos dentro de un grupo social. No es extraño que se proyecte en elementos que sean proyección del arquetipo paterno, pues, como el superyó, el padre es una "ley de separación" (Sigelle 1987: 19). La naturaleza puramente superyoica y la proyección última dinámica del arquetipo del padre se hace en la imaginación aérea. La naturaleza moderadamente

superyoica y la proyección estática moderada del arquetipo del padre se da en la imaginación ígnea de la luz.

No obstante, debemos tener en cuenta que "a pesar de todas sus diferencias fundamentales el *ello* y el *superyó* tienen una cualidad en común: ambos representan las influencias del pasado: el *ello*, las heredadas; el *superyó* esencialmente las recibidas de las demás, mientras que el *yo* es determinado principalmente por las vivencias propias del individuo; es decir, por lo actual y accidental" [Freud 1975: 3381].

Así el *superyó* y el *ello* tienen un carácter común: el representar lo atemporal, "la evasión del presente" [1960: 182]. El contenido de la moral tiene validez atemporal [Freud 1972: 2073], la misma naturaleza tiene el deseo. Dicho carácter común de atemporalidad se refleja en el cuadro. La imaginación terrestre que refleja un movimiento de introversión, y las imaginaciones lumínica, aérea y acuática se hacen bajo el signo de *anima*. Si *animus* es el principio "repentino", a sea, del aquí y ahora, *anima*, por oposición, es el principio de la atemporalidad del reposo.

Debemos tener en cuenta además que, como lo demuestra Freud en su *Compendio del Psicoanálisis* [1975: 3379-3423], las distintas instancias psíquicas, no lejos de ser realidades estancas, son entidades que entran en contacto unas con otras. La mismo ocurre con las imaginaciones materiales: "se tocan, se completan", se continúan [1960: 177]. De ahí que Bachelard

afirme que fila imaginación para una psicología completa es ante todo movilidad" (1943: 8). Así el diagrama propuesto supone un punto de referencia para la comprensión del dinamismo de la imaginación material. Debe hacerse de él por lo tanto no una lectura estática sino una lectura dinámica.

Ante la imposibilidad, sin embargo, de representar gráficamente la imaginación material en su dinamismo, y sintetizando la dicha hasta ahora, fijaremos como punto de partida para la comprensión de dicha acción imaginante la siguiente "ley de los cuatro elementos", que clasifica "las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra" (1944: 4).

El contenido de dicha ley reza así:

1. El aire. La imaginación aérea supone la proyección por parte de un yo ensoñador pasivo de los valores dinámicas del arquetipo paterno. Dichos valores son la individuación máxima vivida en su dimensión de beatitud emanada de un superyó, dotado de un código ético totalmente personal.

2. El fuego. La imaginación ígnea se divide en dos: en la imaginación ígnea lumínica y en la imaginación ígnea propiamente dicha. La imaginación lumínica supone la proyección por parte de un yo ensoñador pasivo de la sublimación superyoica en espiritualidad de los valores estáticos del arquetipo paterno.

La imaginación ígnea propiamente dicha supone la proyección por parte de un yo ensoñador activo de los valores estáticos del arquetipo paterno. Dichos valores son la intensidad activa, emanada de la instancia psíquica yoica.

3. La tierra. La imaginación terrestre se divide en dos: la imaginación terrestre que refleja un movimiento de extraversión y la imaginación terrestre que refleja un movimiento de introversión.

La imaginación terrestre que refleja un movimiento de extraversión supone la proyección por parte de un yo activo del dominio yoico sobre los valores estáticos del arquetipo materno.

La imaginación terrestre que refleja un movimiento de introversión supone la proyección por parte de un yo ensoñador pasivo de los valores estáticos del arquetipo materno. Dichos valores son el estado consistente en ser poseído sirviendo de refugio, vivido en su dimensión moderadamente elloica de reservorio psíquico.

4. El agua. La imaginación acuática supone la proyección por parte de un yo ensoñador pasivo, de los valores dinámicos del arquetipo materno. Dichos valores, que son la disolución del yo en un proceso de vuelta al origen mismo del todo, emanan de la más profunda del ello: el instinto de muerte.

Tras haber formulado la ley que clasifica las imaginaciones materiales, creemos haber alcanzado nuestro objetivo de establecer, siquiera a manera de

síntesis esquematizada, una poética de los cuatro elementos. A la hora de su aplicación para el análisis textual, debemos tener en cuenta dos cosas: la primera, que la imaginación material, como hemos visto, es un proceso dinámico y que, por lo tanto, la ley que acabamos de formular es tan sólo un punto de referencia que nos guía en el estudio de la imaginación material cuando ésta se textualiza estéticamente en la literatura; la segunda es que, como nos enseña el propio Bachelard "los tipos de imaginación material, por muy determinantes que sean, no borran la marca individual del genio" (1943: 162).

2. EL CASO DE DONALD DAVIE.

En el caso de Davie, la imagen *principes* es la de la materia resistente, concretada en "the image of the stone that resists the chisel and confronts the sunliight" (THBP, 177). Davie, como hemos visto, concibe el lenguaje como piedra y podemos decir que esta concepción supone una ensoñación al hallar en ella consciencia de bienestar, huida de lo real e idealización. En la poética lapidaria de Davie la consciencia de bienestar viene dada por el acceso a un ámbito, el pétreo, positivizado como puro, sagrado y objetivo. La huida de lo real se da en la medida en que el acceso a ese mundo es vivido como liberación de la carga vital de la subjetividad, considerada como impía e impura.

La idealización propia de la ensoñación, consistente en la proyección del doble imaginario del escritor en la imagen creada, se encuentra también en Davie. Hemos visto cómo las cualidades que Davie atribuye a la piedra son las que caracterizan su práctica poética y vertebran su pensamiento crítico. Mediante esa idealización Davie alcanza el dramatismo real propio de la ensoñación. En su caso, el dramatismo es la conocida tensión agónica entre racionalidad (uno/objetividad/masculinidad) e irracionalidad (diverso/subjetividad/femineidad)¹.

Otras dos cualidades de la ensoñación hacen que podamos considerar como tal la lapidariedad: la subsistencia de la consciencia y la mitificación del yo. Al escribir y criticar lapidariamente, Davie es consciente de su labor; por otra parte —tal como hemos estudiado— mediante la lapidación el yo accede al tiempo primordial de los mitos que, en el caso de Davie, se traduce en un platónico mundo arquetípico².

Teniendo en cuenta que la imagen *princeps* de la materia resistente —piedra en el caso de Davie— pertenece a la imaginación terrestre, podemos, dentro de ésta, situar dicha imagen entre las imágenes *principes* de dicho elemento que reflejan un movimiento de extraversión. En ellas el yo ensoñador es un yo activo mediante el dominio transitivo de la instancia psíquica del yo sobre la realidad. En Davie así lo vemos: si el yo es la instancia psíquica que

¹ Cfr. Lapidarismo en Cap. I de 1ª parte.

² Cfr. Lapidarismo en Cap. I de 1ª parte.

tiene por función responder a las exigencias planteadas por la realidad, el yo de Davie domina *sobre* el lenguaje (de ahí su transitividad). La realidad le exige ser fiel a los ideales augústeos y nuestro autor, como sabemos impone su eidos tanto a su discurso crítico como a su labor poética. Ese dominio yoico se ejerce, como en las imágenes terrestres que reflejan un movimiento de extraversión, sobre los valores estáticos del arquetipo materno. Si los valores estáticos del arquetipo materno —proyectado en el elemento tierra— son los de ser poseído y ser refugio o protección, Davie, mediante la lapidariedad, domina esa posesión, la rechaza y afirma su yo. Ya conocemos cómo Davie siente aversión hacia la visión del lenguaje como algo fluido, envolvente y sujeto al hablante. Lacan Foucault y Derrida le repelen porque (1988: 163) "they tell us that we do not command language, because language commands us". Frente al subjetivismo, Davie defiende la ob-jetividad reflejada en la exención de la piedra.

El signo de las imágenes terrestres que reflejan un momento de extraversión es *animus*, el principio masculino (activo) de centro y poder, de la naturaleza de la voluntad. En la lapidariedad davieana estas cualidades están claras: sobre la centralización remitimos al esquema de mediaciones y al capítulo I de la primera parte. Sobre el poder, cabe recordar su defensa del dominio del yo sobre el lenguaje y su apología de la voluntad en pro de (el subrayado es nuestro) la concepción del poema como un "artefact thrown up by will" (POD, 4). En este sentido cabe señalar que la materia resistente, según Bachelard, (TRV, 18) no es más que la proyección de la violencia que

ejerce la voluntad psíquica. En ella el yo es un yo activo que se une al mundo mediante el ejercicio de una voluntad violenta. En Davie esta violencia se despliega doblemente: en el interior, contra sus "anarchic, subversive and violent potentialities" (TTE, 40) y en el exterior contra la escritura (subjettivista) que él relaciona con dichas características. Según nos aclara el propio autor: "the calm, the harmony, the reconciliation which a poem aims at —and if it's successful, achieves— is motivated by the something that has to be controlled, harmonized, and pacified: our impulse towards irrational violence" (TTE, 40-41).

En Davie hay violencia contra lo inconsciente (terreno de lo irracional) y contra un ello (terreno de la pulsión) considerado peligroso y contra la poesía inspirada por ese inconsciente y ese ello —la romántica, simbolista, y, en ciertos aspectos, la del *modernism*. Cabe repetir que, mientras que el ello representa la herencia biológica, el pasado (cfr. *supra*), el yo se determina por el individuo, lo actual y accidental. En Davie, la individuación es un objetivo³, como hemos visto al hablar de ob-jetividad. En su poética y crítica rechaza lo mitopoético en favor de la circunstancialidad del aquí y ahora. El superyó, las influencias heredadas, se aceptan para construir el yo. Coherentemente con la verticalidad del esquema, el superyó se presenta como superior y da forma (eidos) a la piedra (lenguaje). Esa piedra (su poesía y crítica) se sitúa por encima de la pulsión instintiva y por debajo del imperativo moral.

³ Cfr. Cap. I de 1ª parte. Su primera etapa poética se caracteriza por su afirmación como artista ante sí mismo y ante el mundo.

Recapitulando, la concepción lapidaria de la literatura supone, en Davie, una ensoñación que en el psicograma bachelardiano que hemos dibujado se sitúa en el centro, en la zona del elemento femenino tierra donde éste vertebraría imágenes de extraversión. Esto supone una ensoñación marcada por el principio de *animus*, insistentemente yóica y en donde domina el valor estático de esa instancia psíquica. Este valor estático del arquetipo de la madre (posesión) se domina por el principio de *animus* en una actividad de dominio transitivo ejercida y marcada por la instancia psíquica del yo.

APENDICE VI ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES



Dios como Sumo Arquitecto. Frontis de la *Biblia Moralisée* (Codex Vindobonensis 2554).
S. XIII, primera mitad



Anástasis. Fresco de la Kariye-Cami / S. Salvador de Cora. S. XIV. Estambul.



Nekuia. Orfeo (dcha.) en el Hades con Hermes (izda.), conductor de las almas y Euridice (centro). Florencia, Museo del Bargello.



"At Syracuse the blue pool, / Dragonflies Leaping silver"
("The Fountain of Arethusa", 4, vv. 1-2. *Three for Water-Music*).

Sircusa, Fuente de Aretusa.



"In the verdant, man-made / Latomia, a grotto / Loud with seepage" ("The Fountain of Arethusa", 5, vv. 26-28. *Three for Water-Music*).

Siracusa, Grotta dei Cordari.



"Their press-men / too feed worms". ("Put Not your Trust in Princes". *To Scorch or Freeze*).

Antonio de Pereda: El sueño del Caballero (hacia 1650). Madrid, Academia de San Fernando.

BIBLIOGRAFIA ICONOGRAFICA

AA.VV.

1976 [1979] *Historia del Arte Salvat*. Barcelona: Salvat. Tomo III, p. 95.

1996 *circa*, *Sicilia. La Isla Infinita*. Folleto publicado por el Assessorato del Turismo, delle Comunicazione e dei Trasporti, p. 52.

1996 *circa*, *Siracusa. 20 vedute a Colori*. Tira de 20 Postales publicado por Edizioni Italia Paolo, Siracusa.

Anónimo

s.d. *Biblia Moralizada (Codex Vindobonensis 2554)*. Solapa de libro homónimo publicado por Editorial Casariego. Madrid, *circa* 1997.

Azcárate Ristori, José María; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; Ramírez Domínguez, Juan Antonio

1982 *Historia del Arte COU*. Madrid: Anaya, p. 591.

Civita, Victor (ed.)

1973, 1974 *Mitología*. São Paulo: Abril, S.A. Cultural e Industrial.

APENDICE VII
(ESQUEMAS PROSODICOS)

Brides of Reason (1955)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Tres poemas inaugurales				
Homage to William Cowper	4	ABAB	10	pentámetro
At Knaresborough	4	ABAB	10	pentámetro
The Bride of Reason	4	ABAB	10	pentámetro
Brides of Reason (1955)				
Among Artisan's Houses	7	ABABACC	8	tetrámetro
Three Moral Discoveries				
(I)	6	AABB--	9, 10	pentámetro
(II)	3-3-2-2	aa- bb- cc dd	8 8,9 10 10	tetra, pentámetro
(III)	6	AA--BB	10	
Twilight on the Waste Lands	7	abacddc	8	tetrámetro
Demi-Exile. Howth	6	AABBCC	8, 9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
Hypochondriac Logic	8	aabbccdd	8	tetrámetro
Creon's Mouse	4	ABAB AABB (6 ^a)	10	pentámetro
Poem as Abstract	3	A-A (con pararrimas)	10, 11	pentámetro
Mamertinus on Rhetoric, A.D. 291	4	ABAB	10	pentámetro
Evening on the Boyne	4	abab	7,8	tetrámetro
Thyestes	4	abab	10	pentámetro
Belfast on a Sunday Afternoon	4	ABAB	10	pentámetro
Zip!	4	ABAB	10	pentámetro
On Bertrand Russell's Portraits from Memory	4	ABAB	10	pentámetro
The Garden Party	4	ABAB	10	pentámetro
The Owl Minerva	4	ABAB	10	pentámetro
Heart Beats	4	ABAB	10	pentámetro
Machineries of Shame	4	ABAB	10	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Pushkin A. Didactic Poem	variable	a-a (5ª) abab (9ª, 10ª) [con pararrimas] -a-a (9º)	4, 6, 7, 8, 9 6, 7, 8 8 8, 6	bi, tri, tetrametro tri, tetrametro tetrametro tri, tetrametro
Ar the Synod in St. Patrick's	4	ABAB	10	pentámetro
Remembering the 'Thirties	4	ABAB	10	pentámetro
The Evangelist	4	ABAB	10	pentámetro
An English Revenant				
(I)	4	ABAB (2ª, 3ª, 5ª) -A-A (4ª) CC (6ª)	10 8	pentámetro tetrametro
(II)	8 (1ª) 6 (2ª, 3ª, 4ª) 2 (5ª)	aabbccdd a-a--- aa	6, 7, 9 3, 5, 7, 8 7	bi, tri, tetrametro mono, bi, tri, tetrametro trimetro
(III)	4	ABAB	10	pentámetro
Hawkshead and Dachau in a Christmas Glass				
(I)	15	ABBA- ccddeEFG FG	6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
(II)	18	ABBcDDEF EFG- GGHHII	6, 10	tri, pentámetro
(III)	8	abcddBCC	6, 10	tri, pentámetro
(IV)	12	AABCBCB C; dEDE	6, 10	tri, pentámetro
(V)	17	AaBBCBC CCCdAAcE CE	6, 10	tri, pentámetro
(VI)	28	ABABCCD DEDEFGF GFGGHiHI JJKLLK	6, 10	tri, pentámetro
(VII)	14 8	ABABCDeE DCFGFG aaBccBDD	6, 10 6, 10	tri, pentámetro tri, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Eight Years After	4	ABAB	10, 11	pentámetro
Selina, Countess of Huntingdon	4	ABBA	10	pentámetro
Method. For Ronald Gaskell	3	A-A, B-B...	10	pentámetro
Woodpigeons at Raheny	8	ababdd-b	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
Love-Poems: for Mairi MacInness	6	-a-a--	4, 5, 6, 8, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
Jacob's Ladder	14	ABABCDC D, EFFEFE	10	pentámetro

A Winter Talent and Other Poems (1957)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Time Passing, Beloved	6	(1º) a--bab (3ª) a-bab	variable	Ditri, tetra, pentámetro
Dream Forest	5	--	6, 7	tri, tetrametro
Obiter Dicta	variable	A-A,B-B... (con pararimas)	10, 11	pentámetro
Men Sana In Corpore Sano	9 versos		10, 11	pentámetro
At the Cradle of Genius	9		8, 10, 12	penta, hexámetro
The Mushroom Gatherers	4		9, 10, 11	pentámetro
The Wind at Penistone	1, 4, 6	A-A-B-N- (1ª, 3ª) AABBCC (2ª, 4ª)	2, 3, 4, 5, 6, 10	mono, bi, tri, pentámetro
Under St Paul's	10 (2ª, 4ª) 15 (1ª, 3ª)		4, 5, 6, 8, 9, 10	tetra, pentámetro
Derbyshire Turf	12	A-A B-B	4, 5, 6, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
A Baptist Childhood	4	ABAB	10	pentámetro
Dissent. A fable	4	ABAB	10	pentámetro
Portrait of the Artist As a Farmyard Foul	6	ABABAB	8, 10	tetra, pentámetro
A Gathered Church	variable 4 (3ª, 4ª, 5ª, 6ª)	ABAB	10 (3ª, 4ª, 5ª, 6ª)	pentámetro
The Priory of St Saviour, Glendalough	5		10, 11, 12	penta, hexámetro
Samuel Beckett's Dublin	5		9, 10, 11	pentámetro
North Dublin	6		5, 6, 8, 10, 11	
Corrib. An Emblem	15		10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
The Wearing of the Green	8	ABABC-AC ABAB---- (3ª)	4, 6, 7, 8, 10, 12	pentámetro
Going to Italy	4	ABAB	10	tri, tetra, penta, hexámetro
Tuscan Morning	5		9, 10, 11	pentámetro
Mr Sharp in Florence	4	ABAB	10	pentámetro
Via Portello	6	ABACCB	10	pentámetro
The Tuscan Brutus	4	ABAB	10	pentámetro
The Pacer in the Fresco. John the Baptist	7	ABACDCD	10	pentámetro
The Fountain	6 [1]		10	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Chrysanthemum	4	ABAB	10	pentámetro
Cherry Ripe	4	ABAB	10	pentámetro
Hearing Russian Spoken	6	ABCACB	10, 12	penta, hexámetro
Limited Achievement	4 (1)	ABAB (A)	10	pentámetro
A Winter Talent	4	ABAB	10	pentámetro
Under a Skylight	8	ABCBCAD D	6, 10, 11, 12	tri, pentámetro
Gardens no Emblens	4	ABAB	10	pentámetro
The Nonconformist	4	ABAB	10	pentámetro
Rejoinder to a Critic	6	ABACBC	10	pentámetro
Heigh-ho on a Winter Afternoon	8		10	pentámetro

Poems of 1955-6

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
On Sutton Strand	7	ABACDDC	10	pentámetro
Aubade	12	ababdcdf ef	8	tetrámetro
Dudwood	6, 8		2, 13, 14, 15	mono, heptámetro
Dublin Georgian	12	ABBACDC DEFEF	4, 6, 7, 8, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
Dublin Georgian (2)	12	ABBACDC DEFEF	4, 6, 7, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
Eden	6	ABBCAC (con aprrrimas)	10, 11	pentámetro
The Waterfall at Powerscout	6, 9		5, 7, 8, 10, 11, 12, 14	bi, tri, tetra, penta, hexa, heptámetro

The Forests of Lithuania (1959)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Foreward	45		4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14	bi, tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
White Walls Shone from Far	22		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
But this, so feminine?	40		2, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrametro
His Uncle's house	12		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
The Lithuanian Judge	39		5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
To whom the Chamberlain speaks	24		6, 7, 8	tri, tetrametro
'And so to the Legions'	32		6, 7, 8, 9, 11	tri, tetra, pentámetro
Breakfast the Judge	17		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
As for the Coursing Match... And thus	10		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
Meanwhile by the Castle Wood	40		4, 6, 7, 8	bi, trimetro
Here my Old Lord	12		4, 5, 6	bi, trimetro
Entering the Hall	1		5	bímetro
Leis are the Stones	26		3, 4, 6	bi, trimetro
Inflamed to Re-achieve	22		4, 5, 6	bi, trimetro
Swimming Knee Deep	26		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
II. THE CASTLE				
'Who does not remember his Boyhood'	4	A-A- (1 ^a , 2 ^a , 3 ^a , 5 ^a) - (4 ^a)	11, 12, 13, 14, 15 (v. Impares) 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12 (v. pares)	bi, tri, tetra, penta, hexámetro penta, hexa, heptámero

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
'Telimena, the Lady of Fashion'	63	- - - - f - - - g f g - - - h i j h i j k l m k k m n n o p p o q r s q r s t q t u v f v v f	3, 4, 5, 6, 7, 8, 10	mono, bi, tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
III. THE GATHERING OF MUSHROOMS				
Noon. And as from the Hawk	29		4, 5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
Colours and Forms in a Screen	16		4, 6, 7	bi, trimetro
Dulcinea to a Quixote	29		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
'Othau', he Hailed her, 'by	13		1, 3, 5, 6, 9	mono, bi, tri, tetrametro
Her Soul like the Earth after Sundown	33		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
Meanwhile the Judge has Mustered	29		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
Mushrooms at any Rate	39		4, 6, 7	bi, trimetro
Not these / Nor...	31		2, 4, 5, 6, 7	bi, tri, tetrametro
Towards her Tadeusz First	18		4, 5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
He beg	15		3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentametro
Young men, the Judge Allowed	16		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
'As you like'	14		1, 3, 4, 5, 6, 8	mono, bi, tri, tetrametro
And the storm	11		3, 4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
Out of the Question, He Was Told. And Yet	4		10, 11	pentametro
IV. THE FOREST				
	6		6, 7, 8	tri, tetrametro
	26	aa bb cc...	6, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
		a b c b c - a d a e d f e f g f g	5, 6, 7, 8, 9, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	24	a - - b - b - - b - b - b b - - - b a - - b a -	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	14		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	32		4, 5, 6, 7	
	6		4, 5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		4, 7	bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6		5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	1		4	bimetro
	6		3, 4, 5, 6, 9	mono, bi, tri, tetrametro
	6		4, 5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	6		5, 6, 7	bi, trimetro
	1		4	bimetro
	27		4, 6, 7, 8, 9, 11	bi, tri, tetra, pentametro
	16		6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	20	aa bb cc...	6	trimetro
	22	- (v. 1-10) a (v. 11-22) a - - - b b c c d d e	6	trimetro
	35	e ff gg... (con pararrimas)	6	trimetro
	18	a - a b c b d c d c	5, 6	bi, trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
		- c d - d e - e		
	15		6 - 10	tri, pentámetro
	18		3, 4, 5, 6, 7	mono, bi, trí, tetra, pentámetro
	22		3, 4, 6, 7	mono, bi, trímetro
	8		4, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	22		1, 4, 5, 6, 7	anacursis, bi, tri, tetrámetro
	22		4, 5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	20		5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	13		3, 4, 6, 7	bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6		4, 6, 7	bi, trímetro
	7		3, 5, 6	mono, bímetro
	12	4, 6, 7	bi, trímetro	
	9		2, 4, 5, 6	mono, bi, trímetro
	2		6, 2	mono, trímetro
V. THE QUARREL				
'Seneschal Leaving the Wood'	13		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	16		3, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentametro
	19		2, 4, 5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	12		4, 5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	10		5, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentametro
	4		5, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	7		3, 4, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	19		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	14		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
VI. THE YEAR 1812				
	3 (19 estrofas)	ABA BCD CDC...	7, 9, 10, 11	tri, tetra, pentametro
	3 (18 estrofas)		5	bímetro
	16		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	10		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	8 (5 estrofas)	a a a c b c b c	6	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	11		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	10		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	9		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	10		6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	14		4, 5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	30		4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	14		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
'Thronged Chapel Spills into a Meadow'	11		4, 5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	8		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
Epilogue	7		8, 10, 11	tetra, pentámetro
	7		7, 10, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro

New and Selected Poems (1961)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Against Confidences	4	ab ab	4	bímetro
Nineteen - Seventeen	4	A-A- (1ª) -A-A (3ª) A-A- (4ª) A-A- (5ª) (pararrima)	10, 11, 13	penta, hexámetro
To a Brother in the Mystery	25	AABBCC...	10, 11	pentámetro
	32	AABBC...	10, 11	pentámetro
Killala	4		7, 8, 11	tetra, pentámetro
	2		4, 13	bi, hexámetro
	7		5, 6, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
	13		8, 11, 12, 13, 14	tetra, penta, hexámetro
With the Grain	7		4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
Red Rock of Utah	10		10, 11	pentámetro
	8	ABA-BCC- (con pararrimas)	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	8	ABA-BCC-	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	10	--ABAC- BC-	9, 10, . 11	tetra, pentámetro
Reflections on Deafness	4		10, 12	penta, hexámetro
For an Age of Plastics	15		10, 11, 12	penta, hexámetro
	6	A-A B-B	10, 11	pentámetro
	15	A-A B-B C-C D-D...	10, 11, 12	penta, hexámetro
	6	A-B B-B	10, 11	pentámetro
The Life of Service	5	A-BAB	10, 11	pentámetro
The 'Sculpture' of Rhyme	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro

A Sequence for Francis Parkman (1961)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
The Jesuits in North America	8		7, 8, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	6		6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	7		6, 9, 10, 11	bi, tetra, pentámetro
	7		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		9	tetrámetro
	6		10, 11	pentámetro
	15		6, 7, 8, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
Lasalle	7		10, 11	pentámetro
	7		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	7		9, 10	pentámetro
	7		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Frontenac	14		5, 6, 7, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	8		6, 7, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	7		6, 10, 11	bi, pentámetro
	4		10, 11	pentámetro
	8		5, 9, 10, 11	bi, tetra, pentámetro
Montcalm	7	ABCBCCA	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	7	ABCABCA	9, 10	tetra, pentámetro
	7	ABCBCAA	9, 10	tetra, pentámetro
	7	AB-ABCC	9, 10	tetra, pentámetro
	7	ABA-BCC	9, 10	tetra, pentámetro
Pontiac	24		4, 5, 6, 7	bi, trímetro
Bougainville	10	ABCDDBDA ECE	10, 11, 12	penta, hexáme tro
	10	ABCPBDA ECE	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	10	ABCDDBPA ECE	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	10	ABCDDBDA ECE	10, 11	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
A Letter to Curtis Badford	42	AABBCCD DEE...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
For Doreen. A Voice from the Garden	6	abcabc	6, 7	bi, tri, tetrámetro
	6	abcabc	6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	6	abcabc	6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	abcabc	6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	abcabc	6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro

Poems of 1962-3

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
On Not Deserving	8		7, 9, 6, 10, 13	tri, tetra, pentámetro
Autumn Imagined	4	abab	4, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	4	abab	5, 6	bi, trímetro
	4	abab	6, 7	bimetro
	4	abab	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
Hot Hands	4	AbAb	7, 10	tri, pentámetro
	4	AbAb	7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	AbAb	5, 6, 7, 13	bi, tri, pentámetro
Where Depths are Surfaces	4			
	4	abab	6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	abab	6	trímetro
	4	abab	6, 7	trímetro
	4	abab	6, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	5, 6, 7	bi, trímetro
Vying	4	-a-a	6, 7, 8	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro

Events and Wisdoms (1964)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Wide France	4	-A-A	9, 10	tetra, pentámetro
	4	-A-A	9, 10	tetra, pentámetro
	4	-A-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	-A-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	tetra, pentámetro
Barnsley Cricket Club	4	A--A	10, 11	tetra, pentámetro
	4	A--A	11, 12	penta, hexámetro
	4	A--A	6, 10, 11	tri, pentámetro
	4	A--A	8, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro
	4	AA-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro
Resolutions	4 (1ª, 4ª)	abab	7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	7	trímetro
Life Encompassed	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	a--a	7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
Hornet	4	ABAB	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	ABAB	11, 12	penta, hexámetro
	4	ABAB	10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	ABAB	12, 13	penta, hexámetro
Housekeeping	4	ABAB	10, 12	penta, hexámetro
	4	A-AA	10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	ABAB	12, 13, 14	hexa, heptámetro
	4	ABAB	10, 11	penta, hexa, heptámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Low Lands	4	ABAB	10, 11	pentámetro
	4	ABAB	10, 12	penta, hexámetro
	4	ABAB	10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	ABAB	11, 12, 14, 15	penta, hexa, heptámetro
	4	ABAB	11, 13, 14	penta, hexámetro
Green River	6	ABCABC	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6	ABCABC	6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	6	ABCABC	7, 8	tri, tetrámetro
	6	ABCABC	7, 8, 9	tri, tetrámetro
House-martin	4	ABAB	6, 7, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	ABAB	7, 9	tri, tetrámetro
	4	ABAB	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Treviso, the Pescheria	4	ABAB	6	trímetro
	4	ABAB	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	ABAB	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	ABAB	6, 7	trímetro
The Prolific Spell	4	ABAB	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	ABAB	6	trímetro
	4	ABAB	6, 7	trímetro
	4	ABAB	6, 7	trímetro
	4	ABAB	6, 8	tri, tetrámetro
	4	ABAB	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	ABAB	6	trímetro
A Battlefield	4	ABAB	6, 11, 12	penta, hexámetro
	4	ABAB	10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	ABAB	10, 11, 12	penta, hexámetro
The Cypress Avenue	4	a--a	5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 8, 10	tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 8	tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 8, 9	tri, tetra, pentámetro
	4	a--a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Humanly Speaking	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	8	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 8, 9	tri, tetrametro
	4	-a-a	7, 8, 9	tri, tetrametro
	4	-a-a	7, 8	tri, tetrametro
The Hill Field	4	abab	6, 8	tri, tetrametro
	4	abab	6, 7	trímetro
	4	abab	6, 7, 8, 9	tri, tetra, pentámetro
	4	abab	6, 7, 8, 9	tri, tetra, pentámetro
	4	abab	7, 9	tri, tetrametro
	4	abab	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
The Feeders	6	--ABAB	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	6	--ABAB	6,, 7, 8	tri, tetrametro
	6	--ABAB	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	6	--ABAB	6, 7	trímetro
	6	--ABAB	7, 8, 9	tri, tetrametro
A Lily at Noon	7	-a----a	4, 5, 8	bi, tri, tetrametro
	7	-a----a	3, 4, 5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	7	-a----a	4, 6, 7	bi, trímetro
Love and the Times	4	abab	6, 7, 8	bi, trímetro
	4	abab	6	trímetro
	4	abab	5, 6, 7, 8	bi, trímetro
Across the Bay	4	-A-A	7, 10, 11	tri, pentámetro
	4		7, 12, 13	tri, hexámetro
	4		7, 11, 12, 14	tri, penta, hexa, heptámetro
A Christening	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		5, 9	bi, tetrametro
	3	aa-	6, 8	tri, tetrametro
	3		5, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	3		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	3		4, 6, 9	bi, tri, tetrametro
	3		6	trímetro
	3		6, 7, 12	tri, hexámetro
Agave in the West	2		10, 13	penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		9, 10, 13	penta, hexámetro
	7	AABBCC-	9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
	4		9, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
In California	4		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		4, 5, 7	bi, trímetro
	4		4, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		4, 5, 8, 12	bi, tetra, hexámetro
	4		4, 7	bi, trímetro
	4		4, 7, 10, 11	bi, tri, pentámetro
	4		9, 11	tetra, pentámetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
New York in August	4	abab	6, 7	trímetro
	4	abab	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8, 10	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	7, 8, 9	tri, tetrámetro
Viper-Man	7	----a-a	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	7	----a-a	4, 6, 8	bi, tetra, trímetro
In Chopin's Garden	4	abab	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	8, 9	tetrámetro
	4	abab	7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6	trímetro
Porec	7	A-B-B-A	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	7	A-B-B-A	8, 9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	7	A-B-B-A	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
Barnsley and District	3	A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	11, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	10, 11	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3	A-A	11, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	10, 11	pentámetro
	4	A-A	11, 12, 18	mono, tetra, penta, hexámetro
	3	A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	10, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	10, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	10, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	11, 12	penta, hexámetro
	3	A-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	3	A-A	8, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
	3	A-A	10, 12, 14	tetra, hexa, heptámetro
Right Wing Sympathies	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		4, 6, 7	bi, trímetro
	4		4, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	4		4, 5, 6	bi, trímetro
	4		4, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		4, 6, 11	bi, tri, pentámetro
	4		5, 6, 7, 11	bi, tri, pentámetro
	4		6, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		4, 6	bi, trímetro
Hyphens	4		6, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		5, 6, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	4		4, 6, 7	bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		5, 6, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	4		6, 7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		4, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
A Meeting of Cultures	3		6, 7	trímetro
	3		4, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		7, 9	bi, tetrámetro
	3		3, 7	mono, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		5, 6	bi, trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		5, 6	bi, trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
Metals	6		6, 10, 14, 15	tri, penta, heptámetro
	5		6, 10, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
	6		8, 10, 12, 14, 16	tetra, penta, hexa, octómetro
Homage to John L. Stephens	5		5, 6, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	6		6, 8, 9, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	4		8, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
The Vindication of Jovan Babic	29		5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	bi, tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
Bolyai, the Geometer	4		7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		10	pentámetro
	4		10	pentámetro
	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		8, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		9, 10	tetra, pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
After an Accident				
I	4		4, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		4, 6	bi, trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
II	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	6		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6	-a--a-	6, 7	trímetro
III	3		7, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
IV	5	-a--a	5, 6	bi, trímetro
	5	-a--a	5, 6, 7	bi, trímetro
	5	-a--a	3, 5, 6	bi, trímetro
V	4	-aa-	6	trímetro
	4	abab	4, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		6	trímetro
The Hardness of Light	5	-a--a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	5	-a--a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	5	-a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	-a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	-a--a	7, 8	tri, tetrámetro
	5	-a--a	6	trímetro
July	4	A--A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro

The Poems of Doctor Zhivago (1965)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Hamlet	4	-A-A	8, 9, 12	tetra, hexámetro
	4	-A-A	7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-A-A	10	pentámetro
	4	-A-A	11, 12	penta, hexámetro
March	4	-A-A	8, 9	tetrámetro
	4	-A-A	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	-A-A	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
In Holy Week	7	AABBCC-	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	6	ABAAAB	5, 6, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4	ABAB	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	AAAA	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	-AA-	6, 7, 10	tri, pentámetro
	4	-A-A	5, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	12	A-A- -- -B-B-B	6, 8, 9, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	6	ABAAAB	5, 8, 9, 11	bi, tetra, pentámetro
	5	ABBA-	7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	5	ABA-B	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	5	ABA-B	6, 7, 8	tri, tetrámetro
White Night	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	A--A	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		7, 10, 11	tri, pentámetro
	4		8, 9, 11, 12	tetra, pentámetro
	4		5, 9, 10	bi, tetra, pentámetro
	4		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		10, 11	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		7, 8	tri, tetrametro
Foul Ways in Springtime	4	-A-A	8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4	A-A-	6, 8, 9	tri, tetrametro
	4	-A-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	A-A-	7, 9, 10, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro
	4	-A-A	7, 10, 11	tri, pentámetro
	4	ABAB	7, 9	tri, pentámetro
Explanations	4	A--A	10, 11	pentámetro
	4		9	tetrametro
	4		10	pentámetro
	4	A--A	7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4	A--A	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	4	A--A	7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		8, 9, 10, 12	tetra, pentámetro
	4	A--A	6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	A--A	6, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
Summer in the City	4		5, 6, 7	bi, trimetro
	4		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		4, 5, 7	bi, trimetro
	4		4, 5, 6	bi, trimetro
	4		6, 7	trimetro
	4		6, 7	trimetro
Wind	12		6, 7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
Barley-mow	4	ABAB	7, 8, 9	tri, tetrametro
	4	A-A-	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
Indian Summer	4	-A-A	8, 9, 10	tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	A--A	8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4	ABAB	8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4	ABAB	7, 8, 9	tri, tetrametro
	4	A-A-	8, 9	tetrametro
	4	-AA-	8, 10, 12	tetra, pentámetro
Wedding	4		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		8, 9, 11	tetra, pentámetro
	4		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		5, 8, 9, 10	bi, tetra, pentámetro
	4		4, 7, 9	bi, tri, pentámetro
	4		6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		5, 7, 9	bi, tri, pentámetro
	4	-a-a	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		7, 8	tri, tetrametro
	4		7, 8, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro
Autumn	4		9, 12, 13	tetra, hexámetro
	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	-A-A	10, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	6, 7, 11, 13	tri, penta, hexámetro
	4		12, 13	hexámetro
	4	-A-A	11, 12	penta, hexámetro
	4		7, 9	tri, tetrametro
	4		11, 12, 13	penta, hexámetro
Fairy Story	4		4, 5, 6	bi, trimetro
	4		4, 5, 6	bi, trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		3, 5, 6	mono, bi, trímetro
	4		5, 6	mono, bi, trímetro
	4		5, 6	mono, bi, trímetro
	4		5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		4, 5	bímetro
	4		4, 5, 6	bi, trímetro
	4		5	bímetro
	4		3, 4, 5, 7	bi, trímetro
	4		5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	4		4, 5	bímetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4		5	bímetro
	4		5, 6	bi, trímetro
	4		4, 5	bímetro
	4	-a-a	5, 6	bi, trímetro
	4		5, 6	bi, trímetro
	4		4, 5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
August	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		7, 9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	4		8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4		6, 10, 11	tri, pentámetro
	4		6, 7, 10, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	4		7, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	4		7, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		10, 13	penta, hexámetro
	4		8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4		10, 11	pentámetro
Winter Night	4		5, 6, 9, 10	bi, tri, tetrámetro
	4	-a-a	4, 5, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		4, 5, 8, 10	bi, tetra, pentámetro
	4		3, 4, 5, 7	mono, bi, trímetro
	4	-a-a	4, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		5, 10, 11	bi, pentámetro
	4	-a-a	4, 5, 6, 10	bi, tri, pentámetro
	4		5, 6, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
The Breach	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 7, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
	4		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 10	tri, pentámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
Rendezvous	4		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	a-a-	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	-a-a	7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 8, 9	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6, 7, 10	tri, pentámetro
Christmas Star	4		4, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	4	ABBA	6, 9, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	ABBA	4, 6, 11	bi, tri, pentámetro
	4	-AA-	6, 10, 13	tri, penta, hexámetro
	4		7, 10	tri, pentámetro
	4	A--A	5, 7, 9, 12	bi, tri, tetra, hexámetro
	4	ABBA	6, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-AA-	6, 10	tri, pentámetro
	3		11, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	6	-AA---	11, 12, 13, 15	penta, hexa, heptámetro
	4	ABBA	9, 11, 15	tetra, penta, heptámetro
	7	ABBA---	11, 12	penta, hexámetro
	5	AB-AB	10, 11, 12	penta, hexámetro
	5	A--A-	10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
	6	--A--A	8, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	5		7, 8, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		11, 12	penta, hexámetro
	6	ABB-A-	11, 12, 14	penta, hexa, heptámetro
Daybreak	4	A-A-	7, 8	tri, tetrámetro
	4	ABAB	7, 9	tri, tetrámetro
	4	A-A-	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	ABAB	7, 8	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-A-A	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	ABAB	6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	A-A-	7, 8	tri, tetrámetro
	4	ABAB	6, 7, 8	tri, tetrámetro
The Miracle	2		11, 12	penta, hexámetro
	4		11, 13	penta, hexámetro
	4		11, 12, 13	penta, hexámetro
	6		11, 12	penta, hexámetro
	4	-AA-	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	A--A	9, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	3	A-A-	11, 12	penta, hexámetro
	6	--A--A	11, 16	penta, octómetro
Earth	5	AA---	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	5	-A--A	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	A-A-	7, 8	tri, tetrámetro
	8	A---AA--	7, 8	tri, tetrámetro
	3		10	pentámetro
	4		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6	-ABBBA	8, 9, 11	tetra, pentámetro
	6	---A-A	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
The Bad Days	4		7, 9	tri, tetrámetro
	4	-A-A	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-A-A	7, 8	tri, tetrámetro
	4	ABAB	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		9, 10	tetra, pentámetro
	4	A-A-	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		8, 9	tetrámetro
Magdalene I	7	AB--ABB	8, 9, 10	tetra, pentáme tro
	6		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6	A-AAA-	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	5		7, 9, 10, 12, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
	6		6, 7, 8, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
Magdalene II	4	-A-A	5, 6, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	4	-A-A	5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	-A-A	7, 8, 10, 14	tri, tetra, penta, hexámetro
	4		9, 11	tetra, pentámetro
	4		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
	4	-A-A	6, 10, 14	tri, penta, heptámetro
	4	AA-A	9, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	4		8, 9, 10, 11	tetra, penta, hexámetro
Gethsemane	4		7, 10, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	4	-A-A	8, 10	tetra, pentámetro
	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
	4		10, 11	pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
	4		9, 11	tetra, pentámetro
	4		11	pentámetro
	4		9, 10	tetra, pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
	4		10	pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro

Essex Poems (1969)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Rodez	3		10, 11, 13	penta, hexámetro
	3		10, 11, 12	pentámetro
	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		9, 11	tetra, pentámetro
	3		10, 11	penta, hexámetro
	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
	3		9, 10	tetra, pentámetro
The North Sea	7		6, 7, 8, 12	tri, tetra, hexámetro
	5		7, 8, 9, 10, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	2		5, 9	bi, tetrámetro
	4		9, 10	tetra, pentámetro
July, 1964	9		6, 7	trímetro
	9		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
The Blank of the Wall	17		5, 7, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
Out of East Anglia	9		4, 5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4	a-a-	6	trímetro
January	6	a--bbA	4, 5, 6, 10	bi, tri, pentámetro
	6	a---a	3, 4, 5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	6	a---a	4, 6, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
Pietà	13	-a-----a---a	3, 4, 5	mono, bímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	13	a-a-----aa- a	2, 3, 4, 5, 6	mono, bi, trímetro
	13	a--a-----	3, 4, 5, 7	bi, trímetro
	14	-----a-a- -	3, 4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
Sunburst	6		5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	7		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	a-a-	6, 7	trímetro
The God of Details	8	--aa-a--	6, 7, 8	tri, tetrametro
	8		6, 7	trímetro
	8	---aa---	6, 7, 8	tri, tetrametro
	8	a-----a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	8		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
Ezra Pound in Pisa	8		5, 6, 9	bi, tri, tetrametro
	8	-a-a---	5, 6, 7	bi, trímetro
	8	--a-b-ab	6, 7, 8	bi, tetrametro
Tunstall Forest	8	abababcdcd	6, 7, 8	tri, tetrametro
	8	abababcdcd	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
Oxford	2		9, 10	tetra, pentámetro
	4		11, 12, 15	penta, hexa, heptámetro
	4	-aa-	9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	2		11, 13	penta, hexámetro
	4		6, 8, 9, 13	tri, tetra, hexámetro
	4		7, 8	tri, tetrametro
	4		9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
Thanks to Industrial Essex	10		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	4		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	2		7, 8	tri, tetrametro
Expecting Silence	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		5, 7	bi, trímetro
	3		6, 7, 9	tri, tetrametro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
A Winter Landscape near Ely	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
A Death in the West	7		4, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	7		6, 8	tri, tetrametro
	7		6, 7	trimetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrametro
	7		6, 7, 8	tri, tetrametro
From the New World	4		6, 7	trimetro
	4		4, 6	bi, trimetro
	4		4, 5, 6	bi, trimetro
	4		4, 5, 6	bi, trimetro
	4		6, 7	trimetro
	4		4, 6, 7	bi, trimetro
	4		6	trimetro
	4		4, 6, 7	bi, trimetro
	4		5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	4		4, 5, 6, 7	bi, trimetro
	4		5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		5, 6	bi, trimetro
	4		6, 8	tri, tetrametro
Stratford on Avon	4	abab	6, 7	trimetro
	4	abab	6, 7	trimetro
	4	abab	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	abab	6, 7	trimetro
	4	abab	6, 7	trimetro
	4	abab	6, 7, 9	tri, pentametro
Barnsley, 1966	4	-a-a	6, 7	trimetro
	4	-a-a	6, 7	trimetro
	4	-a-a	5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	abab	6, 7	trimetro
A Conditioned Air	29		3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexametro
Sylvae	8	-----aa	5, 6, 7	bi, trimetro
	8	-----aa	5, 6, 7	bi, trimetro
	8	-----aa	6, 7	trimetro
	8	-----aa	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	8	-----aa	6, 7, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Amazonian	13		4, 6, 8, 9, 10, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
Intervals in a Busy Life	3		7, 8	tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetra, trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro
Iowa	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		4, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		7, 8	pentámetro
	3		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
Back of Affluence	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		6	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	8		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	11		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
Or, Solitude	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro

More Essex Poems (1964-8)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
My Father's Honour	6	-a-a--	4, 6, 7	bi, trímetro
	6	a----a	5, 6, 7	bi, trímetro
	6	-a---a	4, 6, 7	bi, trímetro
	6	-a---a	4, 6, 7	bi, trímetro
Rain on South-East England	8	abab cdcd	5, 6	bi, trímetro
	12	abab cdcd ef ef	5, 6, 7	bi, trímetro
Pentecost	8		7, 8, 9	tri, tetrametro
	7		7, 8	tri, tetrametro
	8		6, 7, 8	tri, tetrametro
Winter Landscapes	6		6, 7, 9	tri, tetrametro
	6		6, 7	tri, tetrametro
	6		6, 7, 8	tri, tetrametro
Behind the North Wind	5		6, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7	bi, trímetro
	5		6, 7	trímetro
	5		6, 7, 9	tri, tetrametro
Revulsion	6	-a--a-	5, 6, 9	bi, tri, pentámetro
	6	-a-a--	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	6	--a--a	4, 6, 7	bi, trímetro
Oak Openings	6	-a-a--	4, 5, 6, 9	bi, tri, pentámetro
	6	-a-a--	6, 7, 8, 9	tri, tetra, pentámetro
	6	-a-a--	7, 8, 9	tri, tetrametro
New Year Wishes for the English	3		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		8, 9	tetrametro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		7, 9	tri, tetrametro
	3		6, 8	tri, tetrametro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 8	tri, tetrametro
Preoccupation's Gift	16	-a-a-b-b-c- c-d-d	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	4	a-a-	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
The North Sea, in a Snowstorm	4			tri, tetrametro
	7		5, 7, 8	bi, tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		6, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	1		11	pentámetro
To Certain English Poets	8		4, 5, 11, 12, 13, 15	bi, penta, hexa, heptámetro
	12		2, 11, 12, 13, 15, 16	mono, penta, hexa, hepta, octómetro
Democrats	4		10, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
Epistle To Enrique Caracciolo Trejo	9		4, 5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	7		6, 7, 9, 11	tri, tetra, pentámetro
	11		5, 6, 7, 8, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	14		4, 6, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	7		7, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
Cold Spring in Essex	4		12, 13, 14	hexa, heptámetro
	8		2, 5, 11, 12, 13, 15	mono, bi, penta, hexámetro
	4		8, 11, 12, 14	tetra, penta, hexa, heptámetro

Los Angeles Poems (1968-9)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
To Helen Keller	6	ABABCC	9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	6	ABABCC	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	6	ABABCC	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	6	ABABCC	11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	6	ABABCC	11	pentámetro
Christmas Syllabics for a Wife	8		5	bímetro
	8		5	bímetro
	8		5	bímetro
	8		5	bímetro
Idyll	4		11, 12, 14, 15	penta, hexa, heptámetro
	4		9, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
	3		12, 13	hexámetro
Brantôme	12		4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	12		6, 7	trímetro
Looking out from Ferrara	24		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
An Oriental Visitor	8		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	3	A-A	7, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		5, 8	bi, tetrámetro
	5		6, 7	trímetro
	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	4		4, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		4, 5	bímetro
	3		8, 9	tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
Abbeyforde	8	—-a-a-	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	8		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	---a-a-	6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
England				
I	3		6, 7	trímetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	10		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	8		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	10		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	11		5, 6, 7	bi, tri, tetrámetro
	14		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	12	--a-----a	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	12	-a-----a---	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	---aa---	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	6		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	3		4, 5, 8	bi, tetrámetro
II	3		4, 7, 10	bi, tri, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº silabas	Pies métricos
	21	- - - - - - a a - b - b - e e b b - - -	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	19	-----a-a----- -----	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	6		5, 6, 7	bi, trimetro
	9		6, 7, 8	tri, tetrametro
	7		6, 7	trimetro
	8		6, 7, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7	trimetro
	25	19 [-a-----a]	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	7		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	8	6, 7, 8		tri, tetrametro
	3		5, 6	bi, trimetro
III	17	10 [-aa-----]	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	14		5, 6, 7	bi, trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	15	- - - a a - - - - - b b -	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	5	-aaa-	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	14		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	--a----a	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		7	trímetro
	5		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	12	a-a[9-]	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	1		6	trímetro
IV	14		2, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	6	aa----	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	25	a [17-] a [19-]	1, 5, 6, 7, 8, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
	21		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
V	8		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	30		2, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	16		5, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	3		6, 7	

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Envoi	44	- a - a - - - - - b - b - - a - - c - c	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	20	- d - d - e - e - f - f - g - g - h - h - - - -	6, 7, 8	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Emigrant, to the Receding Shore	10		6, 7, 8, 9, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	2			tetra, pentámetro
	7			bi, tri, tetrámetro
	6			trímetro
	10			tri, tetrámetro
The Break	3		7, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	8		5, 7, 8, 10, 11, 13	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	6		10, 11, 12, 14, 15	penta, hexa, heptámetro
	8		3, 6, 7, 9, 11, 12, 13	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	6		6, 7, 10	tri, pentámetro
	19		5, 6, 7, 8, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	4		10, 11, 13, 14	penta, hexa, heptámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		4, 9, 10	bi, tetra, pentámetro
	13		6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15	tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	7		3, 7, 9, 12	bi, tetra, hexámetro
	3		6, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	2		10, 13	penta, hexámetro
Pilate	7		7, 8, 9, 10, 11, 15	tri, tetra, penta, heptámetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, pentámetro
	2		11	pentámetro
	11		4, 5, 7, 8, 9, 12	bi, tri, tetra, hexámetro
	22		1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11	mono, bi, tri, tetra, pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	4		5, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	13		3, 4, 5, 6, 7, 8, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
Trevenen				
I	12	AABBCC...	7, 8	tri, tetrámetro
	12	AABBCC...	7, 8	tri, tetrámetro
	42	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	19	AABBCC...	7, 8	tri, tetrámetro
	28	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
II	38	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	22	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	18	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	18	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6	AABBCC...	7, 8	tri, tetrámetro
	4	AABBCC...	8, 9	tetrámetro
	42	AABBCC...	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
III	16	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6	AABBCC...	7, 8	tri, tetrámetro
	28	AABBCC...	5, 6, 7	bi, trímetro
	17	AABBCCC DDEF...	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	18	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Vancouver	15	AABBCC...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	14	AABBCC...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	30	AABBCC...	10, 11, 12	penta, hexámetro
	24	AABBCC...	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	19	AABBCCC.	8, 9, 10	tetra, pentámetro
	12	AABBCC...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	AABB	10, 12	penta, hexámetro
Commodore Barry	11	aa[9-]	4, 5, 6, 7	bi, trimetro
	11	--- a--a ----	6, 7	bi, trimetro
	11	-a----a----	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	11		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	11		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
Lady Cochrane	9	a----a--	4, 5, 6, 7	bi, trimetro
	12	aabbcc---	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		7, 9, 14	tri, tetra, hexámetro
	4	--aa	6, 8	tri, tetrámetro
	13		4, 5, 6, 7, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	8	aabbccdd	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	16	[(12-)]aa--	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	20	aabbcc...	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	10		6, 7, 8, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	8		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	8	aabbccdd	6, 8	tri, tetrámetro
	9		2, 4, 6, 8, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro

Six Epistles to Eva Hesse (1970)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
First Epistle	12	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	24	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	10	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	12	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	22	AABBCC...	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	4	AABB...	8	tetrametro
	44	AABBCC...	7, 8, 9, 10, 11	tri, tetra, pentametro
	22	AABBCC...	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	25	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	20	AABBCC-	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	40	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	6	AABBCC	8	tetrametro
Second Epistle	23	AABBCCD DDEEFF...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	6	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	8	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	76		7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	54	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	63	AABBCC... (v. 20-21- 22:KKK)	7, 8, 9	tri, tetrametro
	110	AABBCC...	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
Third Epistle	20	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	60	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	72	AABBCC	7, 8, 9	tri, tetrametro
	34	AABBCC...	7, 8	tri, tetrametro
	25	AABBCC... (KKK)	7, 8, 9	tri, tetrametro
	34	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	22	AABBCC-	8	tetrametro
	6	AABBCC...	8, 9	tri, tetrametro
Fourth Epistle	8	AABBCCC	7, 8	tri, tetrametro
	18	AABBCCC	7, 8	tri, tetrametro
	8	AABBCCC	8, 9	tri, tetrametro
	20	AABBCCC	7, 8, 9	tri, tetrametro
	6	AABBCCC	8, 9, 10	tetra, pentametro
	24	AABBCCC	7, 8, 9	tri, tetrametro
	12	AABBCCC	7, 8, 9	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	36	AABBCCC. ..	7, 8, 9, 10	tri, tetrametro
	22	AABBCCC. ..	7, 8, 9, 10	tri, tetrametro
	8	AABBCCC. ..	7, 8, 9	tri, tetrametro
	36	AABBCCC. ..	7, 8, 9	tri, tetrametro
	16	AABBCCC. ..	7, 8, 9	tri, tetrametro
	10	AABBCCC. ..	7, 8, 9	tri, tetrametro
	20	AABBCCC. ..	7, 8, 9	tri, tetrametro
Fifth Epistle	8	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	18	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	8	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	29	AABBCC... (III)	7, 8, 9	tri, tetrametro
	20	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	48	AABBCC...	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	26	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	44	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	36	AABBCC...	8, 9	tri, tetrametro
Sixth Epistle	40	AABBCC...	6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	61	AABBBCC.. . (QQQ) (SSS) (XXX)	7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	14	AABBCC...	8, 9	tetrametro
	25	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	50	AABBCC...	7, 8, 9	tri, tetrametro
	12	AABBCC...	8	tetrametro

Poema: "Petit Thouars (Guide Michelin)" (1972-73)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	23		2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11	mono, bi, tetra, pentámetro
	7		1, 4, 6, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
	14		3, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	7		7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	9		5, 6, 7, 9, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	8		4, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	19		2, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	4		4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	22		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	7		3, 6, 7	mono, trímetro
	8		5, 6, 7	bi, trímetro
	5		6, 7	trímetro
	1		5	bímetro
	2		6, 7	trímetro
	1		3	monómetro
	11		3, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	19		1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	16		4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	11		4, 5, 6, 7, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	22		2, 4, 5, 6, 7, 8, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
	18		4, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	7		4, 6, 7	bi, trímetro
	6		4, 5, 6, 7	bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	24		7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	15		6, 8, 10, 11, 12, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
	18		2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14	mono, bi, tri, hexa, pentámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		6, 7	trímetro

The Shires (1974)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Bedfordshire	5		9, 10, 11, 12	tetra, pentámetro
	4		9, 10, 11, 12	tetra, pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
Berkshire	12	----AA-BB- -	4, 6, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		5, 11, 12	bi, penta, hexámetro
Buckinghamshire	2		10, 12	penta, hexámetro
	3		10, 11	pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
Cambridgeshire	6	-aa---	4, 6, 7	bi, trímetro
	6	-a---a	4, 5, 6, 7	bi, trímetro
	6	-a-a--	4, 6	bi, trímetro
	6	-a-a---	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	---a-a	4, 6, 7	bi, trímetro
Cheshire	4	A--A	9, 10, 11, 15	tetra, penta, heptámetro
	4	A--A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	A--A	10, 12, 15	penta, hexa, heptámetro
	4	A--A	10, 11, 12	penta, hexámetro
Cornwall	2		4, 8	bi, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	5		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	6		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7	bi, trímetro
	1		6	trímetro
Cumberland	2		7, 10	tri, pentámetro
	2		9	tetrámetro
	2		6, 10	tri, pentámetro
	2	aa	7, 8	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	2		7	trímetro
	2		6, 8	tri, tetrametro
	2		8, 10	tetra, pentámetro
	2	aa	6, 8	tri, tetrametro
Derbyshire	8	AABBCCD D	10, 11	pentámetro
	6	AABBCC	9, 10, 11	tetra, pentámetro
Devonshire	6		6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	6	---AA	6, 10, 11	tri, pentámetro
	6		4, 5, 6, 7, 10, 11	bi, tri, pentámetro
Dorset	9		8, 10, 11	tetra, pentámetro
	1		11	pentámetro
County Durham	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		7	trímetro
	4		7	trímetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
Essex	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		7, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro
	4		6, 7	trímetro
Goucestershire	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7	trímetro
	5		7, 8	tri, tetrametro
Hampshire	4		6, 7, 10, 11	tri, pentámetro
	4		6, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 10	tri, pentámetro
	4		6, 7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	-A-A	6, 10	tri, pentámetro
	2	-AA	10	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	7	---AA-	10, 11	pentámetro
	7		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Hertfordshire	25	AA(8-)BB--- CC---DD--D	6, 7, 8	tri, tetrametro
Hunthindonshire	4	-A-A	7, 10, 11	tri, pentámetro
	4	-A-A	7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-A-A	7, 11	tri, pentámetro
	4	-A-A	8, 9, 10, 14	tetra, penta, heptámetro
	4	-A-A	6, 9, 12	tri, tetra, hexámetro
Kent	6		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4		6, 8	tri, tetrametro
Lancashire	4	-A-A	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-A-A	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-A-A	7	trimetro
	4	-A-A	7, 8	tri, tetrametro
	4	-A-A	6, 7, 9	tri, tetrametro
	4	-A-A	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-A-A	6, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
Leicestershire	5	-A--A	7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 8	tri, tetrametro
Lincolnshire	3		10, 11	pentámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
	3		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		9, 10	tetra, pentámetro
	3		10, 11	pentámetro
Middlesex	2		10, 11	pentámetro
	5		10, 11	pentámetro
	3		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Monmouthshire	6		6, 7, 10, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	6		9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
Norfolk	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		7	trímetro
	3		7	trímetro
Northamptonshire	2		10, 11	pentámetro
	2		8, 10	tetra, pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		10	pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		10	pentámetro
Northumberland	2		10, 13	penta, hexámetro
	2		10, 11	pentámetro
	3		11, 12	penta, hexámetro
	2		11, 12	penta, hexámetro
Nottinghamshire	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		5, 7	bi, trímetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	2		7	trímetro
	3		7, 9	tri, tetrámetro
	5		5, 6, 8	tri, tetrámetro
Oxfordshire	4		10, 12	penta, hexámetro
	4		10, 12	penta, hexámetro
	4		10, 12	penta, hexámetro
	4		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
Rutland	7		6, 8, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	1		12	hexámetro
Shropshire	4		11, 13	penta, hexámetro
	4	ABAB	10, 11	pentámetro
	4	ABAB	10, 11	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	ABAB	10, 12	penta, hexámetro
	4	ABAB	10	pentámetro
	4	ABAB	10, 11	pentámetro
Somerset	2		6, 9	tri, tetrametro
	7		5, 6, 7	bi, trimetro
	6		6, 7	trimetro
Staffordshire	1		10	pentámetro
	3	-AA	11	pentámetro
	1		13	hexámetro
Suffolk	13		9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
	4		11	pentámetro
	4		10	pentámetro
Surrey	1		8	tetrametro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	2		7	trimetro
	4		7, 9	tri, tetrametro
	1		6	trimetro
Sussex	4		5, 6, 7	bi, trimetro
	4		5, 7	bi, trimetro
	4		6	trimetro
	4		6, 7	trimetro
	4		6, 7	trimetro
Warwickshire	4		7, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
	10		5, 7, 8, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	1		8	tetrametro
Westmorland	9		6, 7, 8, 10, 11, 12, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
	5		7, 9, 11, 12, 14	tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
Wiltshire	4		7	trimetro
	4		6, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		7, 9	tri, tetrametro
Worcestershire	6		10, 11	pentámetro
	6		10, 11, 12	penta, hexámetro
	2		12, 13	hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Yorkshire	6		11, 12	penta, hexámetro
	3		11, 12	penta, hexámetro
	6		10, 11	pentámetro
	6		10, 11, 12	penta, hexámetro
	6		10, 11	pentámetro
	6		11	pentámetro
	6		11, 12	penta, hexámetro
	6		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	6		11, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
To Peter Davie	7		6, 7, 8	tri, tetrametro

In The Stopping Train and Other Poems (1977)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Father, the Cavalier	8		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	8		6, 7, 8	tri, tetrametro
	8		5, 6, 7	bi, tri, tetrametro
The Harrow	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentametro
	5		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	5		6, 7, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	5	-aa--	5, 6, 7	bi, trimetro
The Departed	1		4	bimetro
	1		5	bimetro
	4		3, 6, 8	mono, tri, tetrametro
	2		7	trimetro
Rousseau in his Day	5	A-A--	10, 11, 12	penta, hexametro
	7	-ABBCAC	10, 11	pentametro
After the Calamitous Convoy (July 1942)	6		4,5	bimetro
	6		4	bimetro
	6		4	bimetro
	6		4, 5	bimetro
	6		4	bimetro
	6		4	bimetro
	6		4	bimetro
	6		4	bimetro
Depravity: Two Sermons				
I	22	AABBCC	9, 10, 11	tetra, pentametro
II	11		10, 11, 13	penta, hexametro
	11	---A---A-	10, 11	pentametro
	11		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Seeing Her Leave	4	abab	6, 7	trímetro
	4	abab	6, 7	trímetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	abab	7, 9	tri, tetrametro
	4	abab	6, 8	tri, tetrametro
	4	abab	5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	abab	6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
Mandelstam, on Dante				
	4	-a-a	5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
II	4	A-A-	10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	4		11, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	4	A-A-	10, 12, 14, 16	penta, hexa, heptámetro
	4	A-A-	10, 11, 12	penta, hexámetro
III	5		10, 11, 12, 13	penta, hexa, heptámetro
	6	-ABABA	10, 11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	5		10, 12, 13	penta, hexámetro
IV	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
Death of a Painter	3		3, 7	mono, trímetro
	1		4	bímetro
	2		6, 8	tri, tetrametro
	5		5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	1		6	trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	4		7, 8	tri, tetrametro
Portland		9 --ABB-A	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6	---AA-	10, 11	pentámetro
	2		9, 11	tetra, pentámetro
Orpheus	3		2, 3, 6	mono, trímetro
	2		5, 6	bi, trímetro
	6		4, 7, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	4		4, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		7	trímetro
	5		4, 5, 6	bi, trímetro
	1		8	tetrámetro
Ars Poetica	2		5, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro, tetrámetro
	4		7, 8	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
In the Stopping Train	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		5, 6, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7	trímetro

	2		8	tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
	2		7	trímetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro
	3		6	trímetro
	2		5, 8	bi, tetrámetro
	2		6	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos

	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 9	tri, tetrametro
	4		7, 8, 9	tri, tetrametro

	1		7	trimetro
	3		7	trimetro
	3		6, 7, 9	tri, tetrametro
	2		8, 10	tetra, pentametro
	2		7	trimetro
	2		7	trimetro
	2		7, 8	tri, tetrametro
	2		6, 7	trimetro
	2		6, 8	tri, tetrametro
	2		5, 7	bi, trimetro
	2		5, 7	bi, trimetro
	2		7	trimetro
	2		6	trimetro

	4		4, 6	bi, trimetro
	4		5, 6, 7	bi, trimetro

	4		6, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 10	tri, pentametro
	4		6, 7, 8	tri, pentametro
	4		6, 7	trimetro
	4		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro

	3		6, 8, 9	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7	trimetro
	3		4, 7	bi, trimetro
	3		6, 7	trimetro
	3		6, 8	tri, tetrametro

	17	---A-A(11-)	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro

	3		6, 7	trimetro
	3		4, 6	bi, trimetro
	5		6, 7	trimetro
	5	-a-a	6, 7	trimetro
	1		6	trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
His Themes	6		6, 7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	3		5, 7	bi, trímetro
	14		4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	15		4, 5, 6, 7, 8, 12	bi, tri, tetra, hexámetro
	1		7	trímetro
	19		4, 6, 7, 8, 9, 17	bi, tri, tetra, octómetro
	1		5	bímetro
	2		7	trímetro
	2		7	trímetro
	8		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	1		7	trímetro
To Thom Gunn in Los Altos, California	11		6, 7, 8, 9, 10, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	11		7, 8, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	11		8, 9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	11		7, 10, 12, 13, 15	tri, penta, hexa, heptámetro
Seur, Near Blois	18		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
Gemoni-del-Friuli, 1961- 1976	4		5, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		4, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		7, 8, 9	tri, tetrámetro
An Apparition	4		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7	tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Horae Canonicae				
Prime	7	---AA-	7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
Terce	7	A-A---	8, 10	tetra, pentámetro
Sext	7		7, 10, 11, 13	tri, penta, hexámetro
Nones	7		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Vespers	7		10, 11, 14, 16	tetra, hepta, octómetro
Compline	7		7, 10, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
Morning	4		8, 11, 14, 15	tetra, penta, heptámetro
	7		7, 10, 12, 13, 14	tri, penta, hexa, heptámetro
	4		4, 7, 11, 15	bi, tri, penta, heptámetro
	20		6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	2		12, 14	hexa, heptámetro
To a Teacher of French	9		10, 11, 12	penta, hexámetro
	6		5, 9, 10	bi, tetra, hexámetro
	10		5, 9, 10, 11, 12	bi, tetra, penta, hexámetro
	8		10, 11, 12	penta, hexámetro
Widowers	6	ABBCCBA	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	6	ABBCCBA	10	pentámetro
	6	ABBCCBA	10, 11	pentámetro
Some Shires Revisited				
(1) Norfolk	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	6		6, 7, 9	tri, tetrámetro
(2) Devonshire	10		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
(3) Leicestershire	13	-A-- BABC-CD- D	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
(4) Staffordshire	2		10	pentámetro
	2		6, 9	tri, tetrámetro
	2		10, 14	penta, heptámetro
	2		11	pentámetro
	1		14	heptámetro
(5) Bedfordshire	7	-A-A-BB	6, 7	trímetro
	7	-A-A-BB	5, 6, 7	bi, trímetro
	7	-A-A-BB	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Grudging Respect	11	ABCDEED BCFA	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	FGGE	6, 8	tri, tetrámetro
A Spring Song	5	-A-A	4, 10	bi, pentámetro
	5		6, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	5	-A-A-	7, 8, 10, 13	tetra, penta, heptámetro
	5		6, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	5		5, 9, 10, 11	bi, tetra, pentámetro
Townend, 1976	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	ABAB	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	10	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	11, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	10, 12	penta, hexámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-A-A	8, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A	10	pentámetro
	4	-A-A	8, 10, 11	tetra, pentámetro
	4	-A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro

Three for Water-Music (1981)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
THE FOUNTAIN OF CYANĖ				
I	36	-AABB...	3, 7, 10, 11, 12	mono, tri, penta, hexámetro
II	8	A-A----	6, 7	trímetro
	8	----A-A	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	----A-A	6, 7, 8	tri, tetrámetro
III	4		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
IV	19		6, 7, 8, 9, 10, 11, 14	tri, tetra, penta, heptámetro
V	5	ABA-B	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	5	ABA-B	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	ABA-B	6, 7, 8	trímetro
	5	ABA-B	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	ABA-B	5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	ABA-B	6, 8	tri, tetrámetro
WLD BOAR CLOUGH				
I	15	-AABB	4, 6, 10	bi, tri, pentámetro
	8	AABB...	10	pentámetro
II	4		4, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	1		7	trímetro
III	7	-A--A-	6, 7	trímetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
IV	8	AAA--A-A	7, 8, 9, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	8		6, 8, 9, 10, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	1		12	hexámetro
V	7		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	7	-----AA	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	7		8, 9, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	7		8, 10, 11	tetra, pentámetro
THE FOUNTAIN OF ARETHUSA				
I	21	-AABB...	4, 6, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
II	36	a a b c c d c c f g g f a a h i h j j k l l m l l c c n n c o o b p p b	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9	mono, bi, tri, tetrametro
III	4	a-a-	3, 4, 5, 6	mono, bi, trimetro
	4	-aa-	3, 5, 6, 7	mono, bi, trimetro
IV	17		4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, pentametro
	10		10, 11, 12, 15	penta, hexa, heptametro
	13		4, 5, 7, 11, 12	bi, tri, penta, hexametro
V	5	-AA--	6, 7, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	5	A---A	5, 6, 7	bi, trímetro
	5	A-A-A	6, 7	trímetro
	5		5, 6, 7	bi, trímetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		7, 8	trímetro
	5		6, 7	trímetro
	5		6, 7	trímetro

The Battered Wife & Other Poems (1982)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
1ª PARTE				
The Battered Wife	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3	-aa	5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	3	-aa	6, 7	trimetro
	3	-aa	5, 6	bi, trimetro
	2	-aa	6, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3	-aa	6	trimetro
	3	-aa	8, 9, 10	tetra, pentametro
	3	-aa	9, 10	tetra, pentametro
G.M.B.	4	-A-A	5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	4	-A-A	5, 8	bi, tetrametro
	4	-A-A	5, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	-A-A	4, 8, 9	bi, tetrametro
	4	-A-A	5, 8, 9	bi, tetrametro
Short Run to Cambrone	4	AAAA	10, 11, 12, 13	penta, hexametro
	4	AABB	11, 12, 13	penta, hexametro
	4	AAAA	10, 11, 13, 14	penta, hexa, heptametro
	4	AABB	10, 11, 12, 13	penta, hexametro
	4	AAAA	10, 11	pentametro
Livingshayes	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7	trimetro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrametro
The Admiral to his Lady	6	abacbc	4, 5, 6, 7	bi, trimetro
	6	abacbc	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	6	abacbc	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	6	abacbc	4, 6, 7	bi, trimetro
	6	abacbc	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4	abacbc	4, 6, 7	bi, trimetro
Screech-Owl	4	abab	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	abab	6, 7	trimetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	-a-a	6	trimetro
	4	-a-a	6	trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
Fare thee Well	8	aa-b-ab-	5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	8	---a---a	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	8		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	8	-abab---	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	8	aa-----	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
Grace in the Fore Street	2		9, 11	tetra, pentámetro
	2		10	pentámetro
	2		11, 12	penta, hexámetro
	2		12	hexámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		10, 12	penta, hexámetro
	2		11, 14	penta, heptámetro
	2		11, 14	penta, heptámetro
	2		11, 12	penta, hexámetro
	2		10	pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		10	pentámetro
	2	a	7	trímetro
	2		11	pentámetro
Some Future Moon	4	-a-a	6, 7, 10	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	4, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6	trímetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	6	trímetro
Ox-Bow	5	a---a	4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	a---a	4, 5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	5	a---a	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	a---a	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
A Late Anniversary	5	-a--a	5, 6	bi, trímetro
	5	a--a	5, 7	bi, trímetro
	5	abab	6	trímetro
	5	aa---	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
No Epitaph	4	abab	6, 7	trímetro
	4	a-a-	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
2ª PARTE				
Uttrings	10	---aa----	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	10	---aab--b-	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	10	---aa----	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	10	---aa----	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	10	aaabb-a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Skelpick	6	aba-aa	11, 12, 13	penta, hexámetro
	6	aa---	11, 12, 14	penta, hexa, heptámetro
	6	-a--aa	11, 12, 13	hexámetro
	6		11, 12, 13	hexámetro
	6		10, 11, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	6		9, 10, 11, 12, 14	tetra, penta, hexa, heptámetro
Strathnaver	4		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		7	trímetro
	4		6, 7	trímetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
Winter's Talents	9		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	9		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	9		6, 7, 8	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
A Liverpool Epistle	15	[12] -a-a	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	16	a-a-b-[b-] -- --	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	11	---a-a----	4, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	17		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	14		7, 8, 10	tri, tetrámetro
	15	[8-] aa [5-]	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	16		4, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	15	[4-] aa [9-]	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Well-Found Poem	6		5, 6, 7, 11	bi, tri, pentámetro
	1		1	anacursis
	12	[6-] a [4-] a	4, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	5		4, 5, 8	bi, tetrámetro
	1		6	trímetro

	7		3, 4, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	8		2, 5, 6, 7	mono, bi, tri, trímetro

	2		5, 8	bi, tetrámetro
	8		3, 4, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	6		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro

	5		3, 4, 5, 6	mono, bi, trímetro
	4	-a-a	4, 5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	2		5, 7	bi, trímetro
	1		7	trímetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		8, 11	tetra, pentámetro
	2		6, 7	trímetro
	1		3	monómetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Artifex in Extremis	18	ABAB CDCD ...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	18	ABAB CDCD ...	10, 11	pentámetro
	18	A-ABCBC DCDEDEF EFGG	10, 11, 12	penta, hexámetro
	18	ABABABC DCDCDED EDED	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	18	ABABABC DCDCDED EFFF	10, 11, 12	penta, hexámetro
	6	ABABCC	10	pentámetro
The Bent	18		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
Catullus on Friendship	5	A--A-	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	5		10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	5	-A--A	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	5		10, 12	penta, hexámetro
	5		10, 12	penta, hexámetro
	5		10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		10, 11	pentámetro
	5		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Two from Ireland				
(1)	4	-a-a	4, 5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	4, 6	bi, trímetro
(2)	4	-a-a	4, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6	trímetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	5, 6	bi, trímetro
	4	-a-a	6	trímetro
Penelope	3		6	trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		4, 5, 6	bi, trímetro
	3		4, 5, 7	bi, trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
Devil On Ice	7	--aa--a	8, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	7	--aa--a	6, 7, 10	tri, pentámetro
	7	--aa--a	6, 7, 10, 11	tri, pentámetro
	7	--aa--a	6, 10	tri, pentámetro
Advent	7	---A--A	6	trímetro
	7		5, 6	bi, trímetro
	7		5, 6	bi, trímetro
	7		5, 6, 7	bi, trímetro
	7	-aa----	5, 6, 7	bi, trímetro
	7	----a-a	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	7	--a---a	5, 6, 7	bi, trímetro
Having no Ear	6		4, 6, 7, 10, 11	bi, tri, pentámetro
	6	---a--	6, 10	tri, pentámetro
	6		6, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	6	---a-a	6, 10, 11	tri, pentámetro
Siloam	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	7	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 8	tri, tetrametro
A Christian Hero	16	[4-] aa [4-] b-b---	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	13	----a-a----bb	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		4, 6	bi, trimetro
An Anglican Lady	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	11		3, 5, 6, 7, 9, 10, 11	bi, tri, tetra, pentametro
Mandelstam's Hope for the Best				
(1)	6		6, 7, 8	tri, tetrametro
	6		6, 7	trimetro
	6	---a-a	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	6		6, 7	trimetro
(2)	4		6, 7	trimetro
	4	a--a	4, 6, 7	bi, trimetro
	4		6, 7	trimetro
	4		5, 6, 7	bi, trimetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trimetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	a--a	5, 6	bi, trimetro
(3)	9		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	9		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	9		6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
(4)	8		10, 11	tetra,penta, hexametro
	6		9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexametro
(5)	8	AAABCCB-	9, 10, 12	tetra, penta, hexametro
	8	A-AB---B	10, 11, 12, 13, 14	penta, hexametro
	8	A-A---BB	10, 11, 12, 13	penta, hexametro
	8		10, 12, 13	penta, hexametro
Three Beyond	4		7, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		7, 9	tri, tetrametro
	4		7	trimetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrametro
	4		7, 8	tri, tetrametro
A Garland for Ronsard				
(1)	4	-a-a	7, 8, 10	tri, tetra, pentametro
	4	-a-a	5, 8	bi, tetrametro
	4	-a-a	6, 10	tri, pentametro
(2)	11		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexametro
(3)	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	--aa	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 5, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 7	bi, trimetro
	4	--aa	4, 6	bi, trimetro
	4	--aa	5, 6, 9	bi, tri, tetrametro
	4	--aa	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	--aa	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	--aa	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	aabb	4, 5, 6	bi, trimetro
(4)	9		3, 4, 6, 7, 10, 11	bi, tri, tetra, pentametro
	6		4, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentametro
	7		6, 7, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	8		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8		1, 5, 9, 10	mono, bi, tetra, pentámetro
(5)	5		6, 7	trímetro
	5	--a-a	6, 7	trímetro
	5		6	trímetro
	5		5, 6, 7	bi, trímetro
	5	-a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
(6)	8	A-A-B--B	10, 11	pentámetro
	6		10, 13	penta, hexámetro
'Pastor Errante'	6		5, 6, 7, 11, 14, 15	bi, tri, penta, heptámetro
	6		4, 5, 8, 10, 11, 12	bi, tetra, penta, hexámetro
	6		4, 6, 12, 13, 14	bi, tri, hexa, heptámetro
	6		3, 6, 8, 12, 15	mono, tri, tetra, hexa, heptámetro
	6		5, 6, 7, 10, 11, 12	bi, tri, penta, hexámetro
	6		5, 7, 11, 12	bi, tri, penta, hexámetro
	4		5, 6, 11, 13	bi, tri, penta, hexámetro
	22		1, 4, 5, 7, 8, 10, 11	mono, bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	13		4, 5, 6, 8, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	18	---aa [13-]	2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14	mono, tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	13	-----a-----a	3, 4, 6, 7, 11, 13, 14	mono, bi, tri, penta, hexa, heptámetro
	25	[13-] a-a [9-]	5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	13	--aa-a-a----	4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	1	.	5	bímetro
	19	abb-----a-- a-----	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14	bi, tri, tetra, penta, heptámetro
	6		6, 7, 8, 10, 12, 13	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	6		4, 8, 11, 14, 15	bi, tetra, penta, heptámetro
	7		5, 6, 7, 8, 11, 12, 13	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	7		7, 8, 12, 13, 14	tri, tetra, hexa, heptámetro
Summer Lighting	8	AABBCC...	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	6	AABB...	9, 10	tetra, pentámetro
	16	AABB...	10, 11, 12	penta, hexámetro
	13	AABB... (DDD)	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	12	AABB...	10, 11	pentámetro
	8	AABB	10, 11	pentámetro
	7	AABBECC	10, 11	pentámetro
	23	-- AAABB...	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	5	AABBB	10	pentámetro
	10	AABB...	10, 11	pentámetro
	10	AABB...	10, 11	pentámetro
	19	AABB... (GGG)	10, 11, 12	penta, hexámetro
	16	AABB...	10, 11, 12	penta, hexámetro
	8	AABB--	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	16	AABBCCD D-- EEFFGG	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Death of a Voice				
1	4		11, 14	penta, heptámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº silabas	Pies métricos
	4		10, 11	pentámetro
	4		9, 10, 11	tetra, pentámetro
2	4		8, 10	tetra, pentámetro
	4		8, 10	tetra, pentámetro
	4		8, 9, 10	tetra, pentámetro
	4		7, 8, 10	tetra, pentámetro
	4		10, 12	penta, hexámetro
	3		7, 9, 11	tri, tetra, tetra, pentámetro
	4		10, 11	pentámetro
Mandelstam's 'Octets'				
octeto nº 60	8	ABAB CDC D	9, 10, 11	tetra, pentámetro
octeto nº 67	8	ABAB CDC D	9, 10, 11	tetra, pentámetro
octeto nº 68	8	ABAB CDC D	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
octeto nº 69	8	ABABC-C-	10, 11, 12	penta, hexámetro
octeto nº 70	8	A-A--B-B	10, 11, 12	penta, hexámetro
octeto nº 71	8	ABAB CDC D	10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
octeto nº 72	8	ABAB CDC D	10, 11, 12, 14	penta, hexa, heptámetro
octeto nº 73	8	ABAB CDC D	9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
octeto nº 74	8	ABAB----	10, 12, 13	penta, hexámetro
octeto nº 75	8	ABAB CDC D (D = pararrima)	11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
octeto nº 76	8	ABABCDD C (C = pararrima)	10, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
To Londoners	6	ABAB--	10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	6	---A-A	10, 11, 12	penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6	A-AB-B	9, 10, 11	tetra, pentámetro
	6	A-A---	9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
	6	--A-A-	10, 12	penta, hexámetro
	6	ABAB--	10, 11, 12	penta, hexámetro

To Scorch or Freeze: Poems About the Sacred (1988)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
The Thirty-Ninth Psalm, Adapted	4	a-a- (4 ^a , 6 ^a)	7, 8	tri, tetrametro
	4	a--a	5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	4		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	4	-a-a	4, 6, 7	bi, trimetro
	4		6, 7	trimetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		7, 8	tri, tetrametro
	4		7, 8, 10	tri, tetra, pentametro
	4		5, 7, 9	bi, tri, pentametro
Benedictus	2		4, 5	bimetro
	2		4, 8	bi, tetrametro
	3		4, 5, 6	bi, trimetro
	2		5, 7	bi, trimetro
	3		2, 3	monometro
Poet Redeemed & Dead	8	-a---a--	5, 6, 8, 11, 13	bi, tri, tetra, penta, hexametro
Attar of Roses	5		6, 9, 11	tri, tetra, pentametro
	3		6, 8, 11	tri, tetra, pentametro
	3		8, 11, 12	tetra, penta, hexametro
	6		7, 9, 12, 13	tetra, hexametro
	2		9, 13	tetra, pentametro
	2		8, 11	tetra, pentametro
Sing Unto The Lord a New Song	3		3, 6, 9	mono, tri, tetrametro
	2		5	bimetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	1		8	tetrametro
	5		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	2		7, 11	tri, pentametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
"So make them melt as the dishoused snail"	6		4, 6, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	5		6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	3		3, 6, 8	mono, tri, tetrámetro
	3		9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	1		8	pentámetro
	4		7, 8, 10	tetra, pentámetro
	1		6	trímetro
	3		4, 6, 7	bi, trímetro
God Saves The King	5		4, 5, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	2		6, 7	trímetro
	4		6, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	2		6, 7	trímetro
Meteorologist, September	3		4, 7, 10	bi, tri, pentámetro
	6		4, 6, 7, 11, 12	bi, tri, penta, hexámetro
	8		2, 5, 6, 7, 8, 9	mono, bi, tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	2		4, 11	bi, pentámetro
	3		6, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	1		10	pentámetro
	3		4, 9	bi, tetrámetro
Vengeance Is Mine, Saith The Lord	2		8, 10	tetra, pentámetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		3, 9, 10, 12	tri, tetra, hexámetro
	5		2, 4, 10, 12	mono, bi, tri, penta, hexámetro
Standings	1		11	pentámetro
	3		5, 6, 12	bi, tri, hexámetro
	8		7, 8, 9, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	2		8, 9	tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		6, 7, 10	tri, pentámetro
	4		4, 5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		7	trímetro
Church Militant	2		7, 12	tri, hexámetro
	2		8, 9	tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
Curtains!	4		7, 8	tri, tetrámetro
	5		4, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	6		7, 8	tri, tetrámetro
	2		3, 7	mono, trímetro
	4		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
"And Our Eternal Home"	3		6, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	2, 5, 8	mono, bi, tetrámetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
	6		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	2		8, 9	tetrámetro
	6		3, 7, 9	mono, tri, tetrámetro
Zion	8		4, 8, 9, 11, 13	bi, tetra, penta, hexámetro
	3		9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	1		12	hexámetro
	3		4, 9	bi, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	1		5	bímetro
	2		6, 9	tri, tetrámetro
	3		8, 10	tetra, pentámetro
	2		8, 9	tetrámetro
	2		8, 9	tetrámetro
	2		8, 12	tetra, pentámetro
	5		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		6, 8, 9	tri, tetrametro
Felicity's Fourth Order	3	a-a-	7	trimetro
	3		6, 7	trimetro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		9, 10	tri, pentametro
Put Not Your Trust in Princes	2	aa	13	hexametro
	3	a-a	3, 14, 15	mono, heptametro
	3	a-a	4, 11, 14	bi, penta, heptametro
	4	aa-a	3, 4, 11, 12	mono, bi, penta, hexametro
	3	-aa	2, 15, 16	mono, hepta, octometro
	3	a-a	3, 13, 15	mono, hexa, heptametro
Their Rectitude Their Beauty	5		5, 6, 7	bi, trimetro
	5		5, 6, 7	bi, trimetro
	2		10, 12	penta, hexametro
	4		2, 6, 7, 13	mono, tri, hexametro
	7		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	2		3, 4	mono, bimetrio
Except The Lord Build The House	3		5, 6	bi, trimetro
	2		7	trimetro
	3		5, 6	bi, trimetro
	4		4, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	4		6, 8, 10	tri, tetra, pentametro
	7		5, 6, 8, 10, 11	bi, tri, tetra, pentametro
	5	aab-b	6, 7, 8	tri, tetrametro
	3	a-a	3, 5, 9	mono, bi, tetrametro
	2		6, 8	tri, tetrametro
Inditing A Good Matter	4	-a-a	6, 7	trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a	6, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	7, 8	tri, tetrámetro
	5	-a--a	3, 5, 7, 9, 10	mono, bi, tri, tetra, pentámetro
The Creature David	4	-a-a	4, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	8		8, 9, 11	tetra, pentámetro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
Saw I Never The Righteous Forsaken	1		8	tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	5		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	3		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7	trímetro
	3		8, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
The Elect	5		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		4, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		1, 6, 7	mono, trímetro
	2		6, 7	trímetro
	2		7, 8	tri, tetrámetro
	2		9, 10	tetra, pentámetro
	1		5	bímetro
	1		5	bímetro
	1		8	tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	2		6, 7	trímetro
The Zodiac	1		4, 7	bi, trímetro
	4	-aa-	6, 9, 12, 14	tri, tetra, hexa, heptámetro
	1		10	pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	6		7, 8	tri, tetrametro
	10		1, 5, 6, 7, 9, 10	mono, bi, tri, tetra, pentametro
	4		6, 7	trimetro
'Just You Wait!'	4		5, 8	bi, tetrametro
	4		5, 8, 10	bi, tetra, pentametro
	4		7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	4	a--a	7, 8, 9	tri, tetrametro
	2		11, 13	penta, hexametro
Bowing the Head	5	--aaa	4, 6, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	5	--a-a	7, 8	tri, tetrametro
	5	--a-a	7, 8, 9	tri, tetrametro
	5	--a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
Widower	4		5, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	5		2, 6, 9	mono, tri, tetrametro
	3		3, 5, 9	mono, bi, tetrametro
	2		5, 6	bi, trimetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		3, 6, 7, 9	mono, tri, tetrametro
	1		7	trimetro
Master & Man	5		5, 6, 7	bi, trimetro
	5	--aa	6, 8, 10	tri, tetra, pentametro
	3		6, 7	trimetro
	3		6, 9	tri, tetrametro
	4		5, 9, 10	bi, tetra, pentametro
	1		2	monómetro
Levity	1		7, 11	tri, pentametro
	3		7	trimetro
	2	aa	9, 11	tetra, pentametro
	2	a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	2	aa	6, 7	trimetro
	2		6, 7	trimetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	2		8	tetrámetro
	2	aa	6, 9	tri, tetrámetro
	2		7, 9	tri, tetrámetro
	2	aa	9	tetrámetro
Witness	1		12	hexámetro
	3		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	1		2	monómetro
	6		6, 7, 11	tri, pentámetro
	3		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	2		8	tetrámetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
Our Lady	14	[7-] aa [5-]	2, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15	mono, tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	6		8, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
The Ironist	7		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		3	monómetro
	4	aa-a	5, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	6	--aa--	5, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 7, 13	bi, tri, heptámetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrámetro
"Thou Art Near At Hand, O Lord"	2		7	trímetro
	2		8	tetrámetro
	4		6, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	1		9	tetrámetro
The Nosegay	4		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4		7	trímetro
	5		7, 8	tri, tetrámetro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		4, 6, 9	bi, tri, tetrámetro
	2		6, 7	trímetro
	8		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
Gripping Serial	4	aaa-	7	trímetro
	2		5, 8	bi, tetrámetro
	1		8	tetrámetro
I Have Said, Ye Are Gods	5		5, 6, 10, 11	bi, tri, pentámetro
	1		4	bímetro
	5		6, 7, 8, 12	tri, tetra, hexámetro
	6		4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	2		6	trímetro
	1		13	hexámetro
David Dancing	5		6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	5		6, 7	trímetro
	5		6, 7	trímetro
	4		7, 8	tri, tetrámetro
Dancing Measures	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 7, 10	tri, pentámetro
	4	aa--	6, 7, 9, 12	tri, tetra, pentámetro
Being Angry With God	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	1		8	tetrámetro
	1		6	trímetro
	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		8, 9, 12	tetra, pentámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	3		4, 6	bi, trímetro
	3		7, 8, 9	tri, tetrámetro
The Comforter	6		6, 7, 8, 12	tri, tetra, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		8, 9, 12	tetra, hexámetro
	3		4, 5, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	5		4, 5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	2		7, 8	tri, tetrámetro
Cannibals	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	4		4, 5, 6	bi, trímetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
Woe Unto Thee	4		5, 7	bi, trímetro
	5		3, 7, 8	mono, tri, tetrámetro
	4	a--a	4, 7	bi, trímetro
	2		5, 9	bi, tetrámetro
	4		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	aa--a	6, 7	trímetro
	3		7	trímetro
Kingship	10	[6-] a-a-	4, 5, 6, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4		5, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	3		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	[5-] a-a	7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	1		5	bímetro
	4		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	3		2, 6, 7	mono, trímetro
Ordinary God	12		2, 6, 7, 8	mono, tri, tetrámetro
	8		5, 6, 7, 8, 11	bi, tri, tetra, pentámetro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
Nashville Mornings	12		2, 4, 6, 7, 8	mono, tri, tetrámetro
	3		3, 5, 7	mono, bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	5		5, 9, 10	bi, tetra, pentámetro
	2		7	trímetro
	16		2, 4, 5, 6, 7, 8	mono, bi, tri, tetrametro
	5		3, 4, 5, 7, 8	mono, bi, tri, tetrametro
	4		4, 6, 7	bi, trímetro
	4		3, 5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	3		7, 9	tri, tetrametro
	5		4, 5, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	7		4, 7, 8, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	4		6, 8, 9	tri, tetrametro
Brilliance	5		4, 6, 7	bi, trímetro
	3		1, 7, 13	mono, tri, hexámetro
	2		6, 9	tri, tetrametro
	3		8, 12, 13	tetra, hexámetro
	4		8, 9, 11, 14	tetra, penta, heptámetro
	1		12	hexámetro
	4		1, 8, 10	mono, tetra, pentámetro
	3		8, 10	tetra, pentámetro
	4		6, 7, 8, 12	tri, tetra, hexámetro
	5		6, 7	trímetro
	5		4, 7, 8	bi, trímetro
	2		6, 7	trímetro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7	trímetro
	5		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
If I Take the Wings Of the Morning	2		5, 8	bi, tetrametro
	2		6, 7	trímetro
	2		6, 7	trímetro
	3		5, 8, 9	bi, tetrametro
	3		7, 9, 10	tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	7		6, 7, 8	tri, pentámetro
	4		5, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	4		6, 8, 9	tri, tetrámetro
	2		7, 10	tri, pentámetro

Uncollected Poems (1990)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
North & South	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5	--a-a	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7	bi, trimetro
	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 8, 9	tri, tetrametro
	5	-a--a	5, 6, 7	bi, trimetro
	5		7, 9	tri, tetrametro
	5		7, 9, 10	tri, tetra, pentametro
	5		6, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7	trimetro
	5		6, 7	trimetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		7, 12	tri, hexametro
They, to Me	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		7, 12	tri, hexametro
	3		6, 7, 8	tri, pentametro
	3		6, 7, 9	tri, tetrametro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		5, 8	bi, tetrametro
	3		8	tetrametro
	3		7, 9	tri, tetrametro
	3		7	trimetro
	3		7, 9	tri, tetrametro
	3		5, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	3		5, 7	bi, trimetro
	3		4, 6, 8	bi, tri, tetrametro
	3		6, 7, 9	tri, tetrametro
By the Road to Upper Midhope	4	aa-a	6, 8	tri, tetrametro
	4	aa-a	7, 8	tri, tetrametro
	4	aa-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	aa-a	6, 7, 8	tri, tetrametro
Dule of a Dewsbury Matron	4	-aa-	7, 9	tri, tetrametro
	3	aa-	9	tetrametro
	4	aa--	7, 10	tri, pentametro
	4	aabb	7, 8	tri, tetrametro
	4	aa--	8	tetrametro
Black Hoyden	4	a--a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	a-a-	7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	a-a-	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	1		6	trímetro
The Right Lads	6		4, 5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	6	---a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Grazia Deledda, Young	5	aba-b	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	--a-a	6, 7	trímetro
	5	-a--a	3, 6, 7	mono, trímetro
	5	-a-a-	6, 7	trímetro
	5	--a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	5	--a-a	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	5	-a--a	6, 7	trímetro
	5	-a--a	5, 6, 7	bi, trímetro
	5	-a--a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	-aa--	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	--a-a	5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	5	--a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	5	--a-a	6, 7	trímetro
	5	--a-a	5, 7, 10	bi, tri, pentámetro
Hermes and Mr Shaw	5		7, 10, 12	tri, penta, hexámetro
	5		7, 8, 10, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
	5		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	5		9, 10, 11, 12	tetra,penta, hexámetro
	5		10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		10, 11, 14	penta, heptámetro
	5		8, 11	tetra, pentámetro
	5		10, 12, 13	penta, hexámetro
Articulacy. Hints from the Koran	6		4, 8, 9, 13	bi, tetra, heptámetro
	9		3, 4, 6, 7	mono, bi, trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	8		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	7		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	8		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	4		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
	7		6, 7, 8, 15	tri, tetra, heptametro
	5		5, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	2		7, 9	tri, tetrametro
Reminded of Bougainville	15	[12-] aa-	3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11	mono, bi, tri, tetra, pentametro
	15		4, 5, 6, 8, 11	bi, tri, tetra, pentametro
	17		5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentametro
	7		4, 6, 8, 12	bi, tri, tetra, hexametro
	3	aa-	8, 10	tetra, pentametro
	12	--a-a [7-]	7, 8, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexametro
A Measured Tread	6		9, 10, 12, 13, 16	tetra, penta, hexa, octometro
	6		10, 11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptametro
	6		9, 12, 13, 14, 15, 16	tetra, hexa, hepta, octometro
Northern Metres	3		4, 7	bi, trimetro
	3		7, 8	tri, tetrametro
	3		6, 7	trimetro
	3		6, 7	trimetro
	3		6, 7	trimetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrametro
	3		6	trimetro
	3		7, 8	tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		5, 7	bi, trímetro
Church of Ireland	3		10, 12, 13	penta, hexámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
	3		10	pentámetro
	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
	3		11	pentámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
	3		9, 10, 11	tetra, pentámetro
	3		10, 12	penta, hexámetro
The Scythian Charioteers	3	a-a	6	trímetro
	3	a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	3	a-a	6, 7	trímetro
	3	a-a	6, 7	trímetro
	3	a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	3	a-a	6, 7	trímetro
	3	a-a	6, 8	tri, tetrámetro
	3	a-a	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	3	a-a	6, 7, 9	tri, tetrámetro
	3	a-a	6, 7	trímetro
Mother	6	abacccb	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	abacccb	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	abacccb	5, 6, 7	bi, trímetro
	6	abacccb	5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	abacccb	6	trímetro
	6	abacccb	5, 6, 7	bi, trímetro
At the Café Parnasse	11		5, 6, 9, 10, 11, 13	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	11		6, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	11		5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	11		6, 10, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
Through Dry, not Dry	6		5, 6	bi, trímetro
	6	aa-a--	5, 6, 7	bi, trímetro
	6		6	trímetro
	6	---a-a	6, 7	trímetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	6		6, 7	trímetro
To a Bad Poet	5		3, 5, 7, 10	mono, bi, tri, pentámetro
	5		2, 4, 5, 6	mono, bi, trímetro
On a Proposed Celebration of Ezra Pound	4	abab	5	bímetro
	4	- abab	4	bímetro
	4	abab	4	bímetro
	4	abab	3, 4	mono, bímetro
Revenge for Love	4	-ABAB	10, 11, 13	penta, hexámetro
	9	[3-] aa [4-]	5, 6, 7, 8, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	9	[2-] aa [5-]	6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	ABAB	6, 7, 11, 13	tri, penta, hexámetro
	4	-A-A	7, 11, 12	tri, penta, hexámetro
A Garland for Ivor Gurney				
1	6	---a-a	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6	---a-a	6, 7	trímetro
	6	---a-a	6, 7	trímetro
2	3		4, 6	bi, trímetro
	3		6, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		6, 7	trímetro
	3		5, 6	bi, trímetro
	3		5, 7	tri, tetrámetro
	3		6, 8	bi, tri, tetrámetro
3	11		4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	7		5, 6, 7	bi, trímetro
	9		5, 6, 7	bi, trímetro
	1		7	trímetro
Wombwell on Strike	5		6, 8	tri, tetrametro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7	trímetro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 8	tri, tetrametro
	5		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
After the Match	5		10, 11	pentámetro
	5		10, 11	pentámetro
	5		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Mustered into the Avant- Garde	11		5, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrametro
	11		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	11		6, 8, 9	tri, tetrametro
	11		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
Sculptures in Hungary	2		6, 13	tri, hexámetro
	2		10, 12	penta, hexámetro
	2		4, 6	bi, trímetro
	2		6, 11	tri, pentámetro
	2		11, 12	penta, hexámetro
	2		11	pentámetro
	2		10	pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
	2		9, 10	tetra, pentámetro
	2		10, 12	penta, hexámetro
	2		4, 8	bi, tetrametro
	2		6, 10	tri, pentámetro
	2		7, 8	tetrametro
	2		8, 10	pentámetro
	2		10	pentámetro
	2		11	pentámetro
Sounds of a Devon Village				
1	5		5, 7, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº silabas	Pies métricos
2	6		8, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
	5		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
3	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
4	6		9, 10, 11, 13	tetra, penta, hexámetro
5	8		10, 11, 12	penta, hexámetro
6	6		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	2	aa	11, 12	penta, hexámetro
On Generous Lines	3		8, 9, 12	tetra, penta, hexámetro
	3		6, 10, 11	tri, pentámetro
	3		7, 11	tri, pentámetro
	3		10, 13	penta, hexámetro
	3		6, 10, 12	tri, penta, hexámetro
	3		7, 10, 11	tri, pentámetro
Equestrian Sestina	6		11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	6		10, 12, 13, 14, 15	penta, hexa, heptámetro
	6		13, 14, 15	hexa, heptámetro
	6		13, 14	hexa, heptámetro
	6		12, 13, 14, 15, 16	hexa, hepta, octómetro
	6		12, 14, 15	hexa, heptámetro
Homage to George Whitefield	6	--a--a	6, 7	trímetro
	8		5, 6, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	4		7	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8	tri, tetrametro
Two Widows in Taskent	6	-a-a--	6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	--a-a-	5, 6, 7, 8	'bi, tri, tetrametro
Helena Morley	5	a-abb	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	5	--a-a	4, 5, 7	bi, trimetro
	5	---aa	3, 5, 7, 8	mono, bi, tri, tetrametro
	4	aabb	6, 7, 10	tri, pentametro
	1		8	tetrametro

	2		7	trimetro
	4	-a-a	4, 6, 7	bi, trimetro
	6	-a-a--	6, 7, 8	tri, tetrametro
	4	-a-a	4, 6, 7	bi, trimetro

	1	a-a	4, 7	bi, trimetro
	3		7	trimetro
	3		5, 6	bi, trimetro
	3	-aa	5, 6	bi, trimetro
	1		7	trimetro

Sorting the Personae	5		5, 6, 7, 9	bi, tri, tetrametro
	5		5, 6, 7	bi, trimetro
	5		6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		7, 8	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 8, 9	tri, tetrametro
	5		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
'1945'	6	ABCABC	10, 11	pentametro
	6	ABCABC	9, 10, 12	tetra, penta, hexametro
	6	ABCABC	10, 12	penta, hexametro
	6	ABCABC	10, 11, 12, 13	penta, hexametro
	6	ABCABC	10, 11	pentametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6	ABCABC	9, 10, 11	penta, hexámetro
	6	ABCABC	9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro

Sección: *Goodbye to the USA* (1990)

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Sunday Morning	8	a-a [5-]	4, 6, 7	bi, trímetro
	8	-a [5-] a	5, 6, 7	bi, trímetro
	8	[3-] aa [3-]	3, 5, 6, 7	mono, bi, trímetro
	8	-a [5-] a	4, 6, 7	bi, trímetro
	8	-a [5-] a	4, 5, 6	bi, trímetro
	8	-a [5-] a	4, 5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	8	-a [5-] a	4, 6, 7, 9	bi, tri, tetrámetro
	8	-a [5-] a	5, 6, 7	bi, trímetro
The University of the South	4		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7, 9, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		7, 11, 12	tri, penta, hexámetro
	4		6, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-a-a	6, 8, 9, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		5, 7, 10, 11	bi, tri, pentámetro
	4		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4		6, 8, 12	tri, etra, hexámetro
	4		6, 11	tri, pentámetro
	4		7, 10	tri, pentámetro
Savannah	4	--aa	6, 8, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	4		7, 8, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-a-a	5, 7, 10, 12	bi, tri, penta, hexámetro
	4	-a-a	6, 7, 10	tri, pentámetro
	4		6, 7, 11, 14	tri, penta, hexámetro
	4		6, 7, 10, 11	tri, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	4	-a-a	6, 7, 10, 11	tri, pentámetro
To An American Classicist	4		8, 10, 12, 14	tetra, penta, hexa, heptámetro
	4		6, 12, 14	tri, hexa, heptámetro
	4		5, 11, 13	bi, penta, hexámetro
	4		7, 11	tri, pentámetro
H.D.	3		6, 7, 9	tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 7	trímetro
	3		5, 7	bi, trímetro
	6		5, 6, 7	bi, trímetro
	3		4, 5	bímetro
The Trip to Huntsville	4		7, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	2		5, 7	bi, trímetro
	5		7, 8	tri, tetrámetro
	6		3, 5, 7, 8	mono, bi, tri, tetrámetro
	3		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5		4, 6, 7	bi, trímetro
	6		5, 6, 7	bi, trímetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		7, 8	tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	3		6, 8	tri, tetrámetro
	2		6, 8	tri, tetrámetro
Alzheimer's Disease	7		6, 7, 8, 9	tri, tetrámetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		5, 6, 7	bi, trímetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7		6, 7	tri, tetrámetro
				trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Recollection of George Oppen in a letter to an English friend				
	8		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	11		9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
	15		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	11		10, 11, 14	penta, heptámetro
	22		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
West Virginia's Ausburn	4	abab	6, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	5, 6, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	4	abab	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	7, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 7, 8	tri, tetrámetro
Through Bifocals	6		6, 8	tri, tetrámetro
	6		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		7, 8	tri, tetrámetro
	6		5, 6, 7	bi, trímetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro

Poems and Melodramas (1996)

Sección: *Poems*

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Bits and Pieces	4		6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	4		5, 6, 7	bi, trimetro
	4		6, 7, 8	tri, tetrametro
	4		5, 6, 7	tri, tetrametro
	4		5, 6	bi, trimetro
	4		11, 13, 14, 15	penta, hexametro
	4		10, 11	pentametro
	4		10	pentametro
	4	-a-a	6, 7	trimetro
		-a-a (pararrima)	5, 6, 7	bi, trimetro
		-a-a	6, 8	tri, tetrametro
		-a-a	7, 8	tri, tetrametro
		-a-a (pararrima)	5, 6, 7	bi, trimetro
		-a-a	5, 6, 7	bi, trimetro
Orvieto. The King of Clubs	6	a---a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	a---a	6, 7, 8, 9	tri, tetrametro
	6	a---a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	a---a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	a---a	6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	a---a	5, 6, 7, 8	tri, tetrametro
	6	a---a	5, 6, 7, 8	tri, tetrametro
On the Final Day	5	---aa	9, 10, 11	pentametro
	5	---aa	10, 11, 12	penta, hexametro
	5	---aa	10, 11	pentametro
	5	---aa	10, 11	pentametro
To C.T.	10		5, 6, 7, 8	bi, tetrametro
	4		6, 7	trimetro
	4		6, 8	tri, tetrametro
Thomas and Emma	4	-A-A	10, 11	pentametro
		-A-A	10, 11	pentametro
		-A-A (pararrima)	10, 11	pentametro
		-A-A	11	pentametro
		-A-A	10	pentametro
To a Staffordshireman, from a Devon Villa	20	AABBCC---	10, 11, 12	penta, hexametro
	9	AABBBCC DD	9, 10, 11, 13	penta, hexa, heptametro
Jottings, not so Random	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trimetro
	4	-a-a (pararrima)	5, 7, 8	bi, tri, tetrametro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a (pararrima)	5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4		6, 8	tri, tetrámetro
	4		6, 7	trímetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
Sea of Tiberias	5		10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		9, 10, 11, 12	penta, hexámetro
	5		9, 11, 12	penta, hexámetro
Seeing through Me	5	aabb-	6	trímetro
	5	abb-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	--a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	5	aa--a	6, 7	trímetro
	5	-a--a	6, 7	trímetro
Toby to Aquecheek	2	AA	10, 11	pentámetro
	2	AA (pararrima)	11, 12	penta, hexámetro
	2	AA (pararrima)	12, 13	hexámetro
	2	AA	9, 10	pentámetro
	2	AA	10	pentámetro
	2	AA (pararrima)	10, 12	penta, hexámetro
	2	AA (pararrima)	10	pentámetro
War Criminal	4	-A-A	10	pentámetro
	4	-A-A	10, 11	pentámetro
	4	-A-A (pararrima)	10, 12	penta, hexámetro
Ecclesiastical Polity	7	--a---a	5, 6, 7	bi, trímetro
	7	ab-abba	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7	-abccab (pararrima)	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7	abacb-c	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	7	aaba-b-	6, 8, 9	tri, tetrámetro
Women and War	4		7, 8, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	5	aa---	4, 9, 11, 13	bi, penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4		8, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	6		6, 8, 9, 10, 14, 15	tri, tetra, penta, heptámetro
	4	-aa-	8, 9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
'Our Father'				
I	9		5, 10, 11	bi, tri, pentámetro
II	7		10, 11, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
III	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
	4		9, 10, 11	pentámetro
IV	4		10, 11, 13	penta, hexámetro
	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
	4		10, 11	pentámetro
V	4	ABAB (pararrima)	9, 10, 11	pentámetro
	4	ABAB	9, 10	pentámetro
	4	ABAB	11, 12	penta, hexámetro
	3	A-a	10, 3, 6	penta, mono, trímetro
VI	4	ABAB	9, 10, 11	pentámetro
VII	4	abab* (pararrima)	6, 8	tri, tetrámetro
	4	abab	6, 8	tri, tetrámetro
	4	abab* (pararrima)	6, 8	tri, tetrámetro
VIII	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
	4	-a-a	6, 7	trímetro
	4	-a-a	6, 7, 8	tri, tetrámetro
IX	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4	-a-a	5, 6, 7	bi, trímetro
	4		6, 7, 8	bi, trímetro
	4	-a-a	6, 7	bi, trímetro
X	4	-a-a	6, 8, 9	tri, tetrámetro
	4	-a-a		bi, tri, tetrámetro
	4			trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	4	-a-a		trímetro
On Edmund Spenser's House in Ireland	14	ababababc dcdcd (pararrimas)	10, 11, 12	penta, hexámetro
Two Intercepted Letters				
I	10	-----aa	4, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	4	--bb	4, 5, 6	bi, trimetro
II	4	-A-A	9, 10	pentámetro
	4	-A-A	9, 10	pentámetro
	4	-A-A	10	pentámetro
Bearing Witness	1		12	hexámetro
	3		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	1		2	monómetro
	6		6, 7, 11	tri, pentámetro
	3		7, 8, 11	tri, tetra, pentámetro
	2		8	tetrámetro
	4		5, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	2		7	trímetro
The Bent	18		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrámetro
	6		5, 6, 8	bi, tri, tetrámetro
Immortal Longings Before Surgery	6	abcabc	6, 7	trímetro
	6	abcabc	6, 7	trímetro
	6	abcab (pararrima)	6, 7	trímetro
	6	abcabc	6, 7	trímetro
Tiger at the Movie Show	10		10, 11, 12, 14, 15, 16	penta, hexa, heptámetro
	6	A----A (pararrima)	10, 11, 12, 14	penta, hexa, heptámetro
	12		5, 8, 9, 10, 11, 12, 13	bi, tetra, penta, hexámetro
	6		6, 9, 10, 11, 13	tri, tetra, penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	5		4, 11, 12, 14	bi, penta, hexámetro
	5		12, 13, 14	hexa, heptámetro
Fatherhood	6	---a-a	6, 8, 9	tri, tetrametro
	6	-a-a--	6, 8	tri, tetrametro
	6	---a-a	7	trimetro
Reticence	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro
	9		5, 6, 7, 8	bi, tri, tetrametro

Sección: *Seven Melodramas*
After a Change of Régime

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
I				
From the Window of the Head of State	16	abab cdcd efef (pararrima) ghgh (pararrima)	4, 5, 6, 7, 9, 10	bi, tri, tetra, pentámetro
	16	abab cdcd efef ghgh	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetra, pentámetro
	16	abab cdcd efef ghgh (pararrima)	5, 6, 7, 8	bi, tri, tetra, pentámetro
The Countess Remembers	4		9, 10, 11	pentámetro
	5		2, 7, 10, 11	mono, tri, pentámetro
	5		3, 5, 11, 12	mono, bi, penta, hexámetro
	1		7	trímetro
	5		10, 11	pentámetro
	1		9	pentámetro
	2	AA	11, 13	penta, hexámetro
Soliloquy of the Minister for Culture	23	ABAB -CDC DEFE -BGB GHIH JIJ	7, 10, 11	tri, pentámetro
	23	ABAB* (pararrima) CDCD EFEF ---- -GDG HDH	7, 8, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
II				
Frankness of the Minister for Culture	4		8, 6, 9, 10	tri, tetra, pentámetro
	6		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	6		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	1		12	hexámetro
	4		6, 7, 11	tri, pentámetro
	4		3, 9, 13, 15	mono, penta, hexa, heptámetro
	4		7, 9, 10, 12	tri, penta, hexámetro
	2		11	pentámetro
The Countess Gives an Interview	11		9, 10, 11, 12, 13, 14	penta, hexa, heptámetro
	9		9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	5		5, 10, 11, 13	penta, hexámetro
	4		6, 12, 13, 14	tri, hexa, heptámetro
	5	a--a-	9, 10, 11, 12	penta, hexámetro
From the Widow of the Head of State	6		4, 6, 7, 8, 9	bi, tri, tetrámetro
	15		3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12	mono, bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	10	---- aabb--c-c--	4, 5, 6, 8, 9, 12, 14	bi, tri, tetra, hexa, heptámetro
	1	----a--a	4	bímetro
	3		5, 6	trímetro
	6	-a-a--	6, 7, 9, 11	tetra, pentámetro
	3		6, 9	tri, tetrámetro
	6		6, 7, 8	tri, tetrámetro
III				
The Countess Points a Finger	13		5, 10, 11, 12, 13	bi, penta, hexámetro
	4		5, 9, 11	bi, pentámetro
	2		8, 10	tetra, pentámetro
The Minister Disgraced	3		7, 9, 11	tetra, pentámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	3		9, 10, 11	pentámetro
	3		8, 9	tetrámetro
	3		7, 8, 9	tetra, pentámetro
	3	A-A	9, 10, 12	tetra, penta, hexámetro
	3		67, 10, 11	tetra, pentámetro
	3		11, 12	penta, hexámetro
	3		11, 12	penta, hexámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		9, 14	penta, heptámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		10, 11	pentámetro
	3		10, 11	pentámetro
The Widow of the Head of State as Ready Recknoner	17	.aB.B.b.B.B ..B...	4, 6, 8, 9, 10, 11, 12	bi, tri, tetra, penta, hexámetro
	28		9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	6		7, 9, 11, 12, 13	tri, penta, hexámetro
	6		5, 10, 11	bi, pentámetro
	4	-A-A	10	pentámetro
	5	ABABB	9, 10, 11	pentámetro
	4	A--A	10, 11	pentámetro

A Heroine of the Academy

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
President	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
First Academician	14		10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
President	1		9	pentámetro
First Academician	12		5, 6, 10, 11, 12, 15	bi, tri, penta, hexa, heptámetro
President	3		10, 11	pentámetro
First Academician	9		8, 10, 11, 12, 14	tetra, penta, hexa, heptámetro
President	9			pentámetro
First Academician	13		6, 7, 8, 9, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
President	2		11, 12	penta, hexámetro
First Academician	2		11	pentámetro
President	10	--AA----- (pararrimas)	9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
First Academician		--AA--- (pararrimas)	9, 10, 11	pentámetro
Fürsteva	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	6		5, 6	bi, trímetro
	6	-a---a	5, 6	bi, trímetro
	6		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
	5		5, 6	bi, trímetro
President	2		6, 7	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Old Lady	29		7, 9, 10, 11, 12	tri, penta, hexámetro
Bella	4		8, 9, 11	tetra, pentámetro
Rosa	2		12	hexámetro
Old Lady	17	[5-] A [10-] A	8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Bella	5		7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
Rosa	3		7, 11	tri, pentámetro
Bella	2		10, 11	pentámetro
Rosa		A-A	11, 12	penta, hexámetro
Bella	2		10, 11	pentámetro
Rosa	4		10, 11	pentámetro
Old Lady	15		6, 8, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	6		2, 10, 11	mono, pentámetro
Rosa	5		5, 9, 10, 12	bi, tetra, penta, hexámetro
Bella	6		5, 9, 11	bi, pentámetro
Rosa	2		6, 11	tri, pentámetro
Bella	3		10, 12	penta, hexámetro
Rosa	10		6, 8, 9, 10, 11, 14	tri, tetra, penta, heptámetro
Bella	9		8, 9, 10, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
Old Lady	16		7, 8, 9, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
Bella	13		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Old Lady	18		4, 8, 9, 10, 11, 12, 14	bi, tetra, penta, hexa, heptámetro
	21		6, 8, 9, 10, 11, 12, 13	tri, tetra, penta, hexámetro

Three Pastors in Berlin

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Nemeth	3		9, 10, 11	pentámetro
Collins	1		6	trímetro
Nemeth	14		6, 9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
Collins	12		9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
Nemeth	2		10, 11	pentámetro
Collins	4		10, 11	pentámetro
Thomson	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
Collins	3		3, 10, 12	mono, penta, hexámetro
Thomson	1		8	tetrámetro
Collins	1		2	monómetro
Thomson	2		8, 9	penta, tetrámetro
Collins	1		4	bímetro
Thomson	3		6, 10, 11	tri, pentámetro
	2		10, 11	pentámetro
Collins	2		10, 11	pentámetro
Thomson	2		7, 12	tri, hexámetro
Collins	6		4, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Thomson	3		2, 6, 14	mono, tri, heptámetro
Nemeth	1		4	bímetro
Collins	2		9, 11	pentámetro
Nemeth	6		4, 10, 11	tetra, pentámetro
Collins	2		4, 10	bi, pentámetro
Nemeth	9		5, 10, 11, 12	bi, penta, hexámetro
Thomson	2		9, 11, 12	penta, hexámetro
Nemeth	10		8, 9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
Thomson	2		4, 11	bi, pentámetro
Collins	1		7	trímetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Nemeth	5		9, 11, 12	penta, hexámetro
Thomson	2		6, 11	tri, pentámetro
Nemeth	20		4, 9, 10, 11, 12	bi, tetra, penta, hexámetro
Thomson	2		10, 11	pentámetro
Nemeth	12		10, 11, 12	penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
At the Airport				
Overculme	5		6, 7, 9	tri, tetrametro
Interviewer	8		6, 7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
Chernobyl	7		7, 8, 10, 11, 12, 13, 15	tri, tetra, penta, hexa, heptámetro
	5		9, 10, 11	tetra, pentámetro
Overculme	1		6	trímetro
Chernobyl	9		5, 7, 6, 9, 11, 12	bi, tri, penta, hexámetro
Interviewer	1		10	pentámetro
Overculme	4		5, 8	bi, tetrametro
Interviewer	3		7, 8	tri, tetrametro
Chernobul	1		2	bímetro
Overculme	3		3, 6, 10	mono, tri, pentámetro
Chernobyl	1		3	monómetro
Overculme	2		2, 10	mono, pentámetro
In the Ministry				
Assassin	4	A-A-	9, 11, 12	penta, hexámetro
Dignitary	6		8, 9, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Assassin	3		9, 10	pentámetro
Dignitary	12		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	9		9, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
In the Hall of Delegates				
Dignitary	8	---aBB-a	6, 7, 8, 9, 10, 11	tri, tetra, pentámetro
	2		7, 11	pentámetro
Overculme	3		9, 11, 12	penta, hexámetro
Chernobyl	8	--A----A	8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
	7		9, 10, 11	pentámetro
	8		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
	7		10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	6		8, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Assassin	8	-a--a--	7, 8, 10	tri, tetra, pentámetro
	3		4, 10, 12	bi, penta, hexámetro
Dignitary	2		10, 11	pentámetro
	4		11, 12	penta, hexámetro

Balancing Acts

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Scene One				
Seamus	11		10, 11, 12	penta, hexámetro
Shelagh	2		7, 11	tri, pentámetro
Seamus	4		4, 9, 10, 11	bi, pentámetro
Shelagh	1		9	pentámetro
Seamus	1		10	pentámetro
Shelagh	8		9, 10, 11	pentámetro
Seamus	7		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Shelagh	2		8, 10	tetra, pentámetro
Seamus	2		3, 5	mono, bímetro
Shelagh	1		5	bímetro
Seamus	4		10, 11, 12	penta, hexámetro
Shelagh	2		10	pentámetro
Seamus	8		8, 10, 11, 12, 13	tetra, penta, hexámetro
Shelagh	9		9, 10, 11, 12, 14	penta, hexa, heptámetro
Seamus	1		10	pentámetro
Scene Two				
Eamonn	2		4, 11	bi, pentámetro
Seamus	1		5	bímetro
Eamonn	1		10	pentámetro
Seamus	6		6, 10, 11	tri, pentámetro
Eamonn	1		4	bímetro
Seamus	8		8, 9, 10, 11	tetra, pentámetro
Eamonn	3		6, 10	tri, pentámetro
Seamus	7		4, 10, 11, 12	bi, penta, hexámetro
Eamonn	3		10, 11, 12	penta, hexámetro
Seamus	6		5, 9, 10, 11, 12	bi, penta, hexámetro
Eamonn	6			trímetro
Seamus	6		5, 10, 11, 12	bi, penta, hexámetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Eamonn	5		8, 10, 12	bi, tetra, penta, hexámetro
Seamus	4		3, 10	bi, pentámetro
Eamonn	2		11	pentámetro
Seamus	7		10, 11, 12	penta, hexámetro
Scene Three				
Seamus	2		12	hexámetro
Donovan	7		10, 11	pentámetro
Seamus	2		7, 11	tri, pentámetro
Donovan	1		3	monómetro
Seamus	4		5, 10	bi, pentámetro
Donovan	1		6	trímetro
Seamus	1		10	pentámetro
Donovan	2		10, 11	pentámetro
Seamus	3		10	pentámetro
Donovan	5		10, 11	pentámetro
Seamus	2		5, 10	bi, pentámetro
Donovan	8		5, 9, 10, 11, 12	bi, penta, hexámetro
Shelagh	4		4, 9, 10, 12	bi, penta, hexámetro
Seamus	1		5	bímetro
Donovan	3		4, 9, 11	bi, tetra, pentámetro
Seamus	1		11	pentámetro
Donovan	19		9, 10, 11, 12, 13, 15	penta, hexa, heptámnetro

POEMA	Nº versos/ Estrofa	Rima	Nº sílabas	Pies métricos
Dr P	10		7, 8, 10, 11, 12	tri, tetra, penta, hexámetro
	9		1, 9, 10, 12	anacursis, penta, hexámetro
	10		9, 10, 11, 12, 13	penta, hexámetro
	19		8, 10, 11, 13	
	7		6, 8, 11, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
	6		9, 10, 11, 12	penta, hexámetro
Lyudmila Mackay	5		10, 12	penta, hexámetro
Alex Mackay	15		8, 9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
	22		9, 10, 11, 12	
	10		10, 11	
	5		9, 10, 11	pentámetro
PRP	6		9, 10, 11, 12	penta, hexámetro
	8		6, 7, 10, 11, 13	tri, penta, hexámetro
	6		5, 7, 8, 12	bi, tri, tetra, hexámetro
	6		4, 7, 11	bi, tri, pentámetro
	7		6, 7, 8, 9, 10, 14	tri, tetra, penta, heptámetro
	4		10, 11	pentámetro
Alex Mackay	20	20[14-] AA[4-]	7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	tri, tetra, penta, hexámetro
Lyudmila Mackay	10		8, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro
Dr P	11		9, 10, 11, 12	tetra, penta, hexámetro